
B 918,367



HISTOIRE

DE

LA CÉRAMIQUE

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

HISTOIRE

DE

LA CÉRAMIQUE

ÉTUDE DESCRIPTIVE ET RAISONNÉE

DES POTERIES DE TOUS LES TEMPS ET DE TOUS LES PEUPLES

PAR

ALBERT JACQUEMART

Auteur de *l'Histoire de la porcelaine*, des *Merveilles de la céramique*, etc.

OUVRAGE CONTENANT

200 FIGURES SUR BOIS PAR H. CATENACCI ET J. JACQUEMART

12 PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE
PAR JULES JACQUEMART

ET 1000 MARQUES ET MONOGRAMMES



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

1873

HISTOIRE

DE

LA CÉRAMIQUE

INTRODUCTION

Un philosophe cherchant parmi les produits de l'industrie humaine celui qui pourrait permettre de suivre, à travers les âges, les progrès de l'intelligence, et donner la mesure approximative des tendances de l'homme vers les choses de l'art, devrait incontestablement s'arrêter à la céramique.

L'argile, en effet, se prête par sa nature à l'idée du façonnage; elle s'assouplit avec facilité aux caprices de l'imagination et appelle en même temps les efforts du perfectionnement; abondante dans ses variétés diverses, accessible toujours et par conséquent dénuée de valeur vénale, c'est par la forme plus ou moins recherchée que lui impose l'artisan, par les décors dont il la charge que cette matière acquiert du prix.

Aussi, chose rare, en étudiant le travail céramique chez les peuples encore enfants, on peut se rendre compte de la marche suivie par les nations les plus antiques, et appuyer ainsi les inductions suggérées par le raisonnement sur l'observation directe de faits actuellement en évo-

lution. Les peuplades sauvages confectionnent aujourd'hui, avec les matériaux les plus primitifs, des vases que l'œil pourrait confondre avec les premiers essais des Grecs, des Étrusques ou des Incas; elles emploient les mêmes procédés, inventent les mêmes modes décoratifs, confirmant cette loi qu'admettrait *a priori* la philosophie la plus élémentaires, savoir : que les idées identiques naissent dans des conditions semblables et se développent plus ou moins rapidement suivant des circonstances prévues.

Le jour où l'homme, marchant sur un sol argileux détrempé par l'inondation ou les pluies, s'est aperçu que la terre conservait l'empreinte de ses pas, la plastique était découverte; lorsque, allumant un grand feu pour réchauffer ses membres ou pour cuire ses aliments, il a remarqué que l'aire du foyer changeait de nature et de couleur, que l'argile rougie devenait sonore, indétrempable, invariable dans sa forme nouvelle, il avait trouvé l'art de fabriquer des vases propres à contenir les liquides.

Qu'on observe les curieuses épaves de l'âge de pierre, c'est-à-dire les ouvrages des premiers temps du monde, ou les essais des sauvages de la Polynésie ou de l'intérieur de l'Afrique, on reconnaîtra que partout les choses ont commencé ainsi, et qu'une progression d'expériences semblables a partout amené des progrès analogues.

Mais ces tentatives suggérées par le besoin, appuyées par la reflexion, c'est l'histoire de l'industrie, cherchant avant tout l'amélioration des conditions physiques de la vie; quant à l'art, son domaine appartient exclusivement à l'âme; c'est lui qui a inspiré aux hommes l'idée d'exprimer leur pensée par des signes, de manifester leur croyance en élevant des temples à la Divinité et en les embellissant de figures symboliques; d'orner leurs habitations, leurs armes, leurs vases, de sculptures ou de dessins propres à égayer la vue ou mieux encore à élever l'intelligence par leur signification morale. Et c'est si bien le sceau de ces pensées morales qui rend éminemment respectables les monuments de l'art, que ceux où l'on en remarque l'empreinte sont seuls parvenus jusqu'à nous; tous les âges et tous les peuples ont considéré comme vouée à la destruction l'œuvre de fabrication vulgaire, et parmi les débris antiques, nous ne retrouvons guère que les choses dignes de survivre à leurs auteurs et de former les archives de l'intelligence.

Une autre remarque confirme celle-là : où le progrès a-t-il marché le plus vite? où l'art s'est-il montré dans son plus glorieux rayonnement? Là où le spiritualisme a vivifié le génie des peuples. Pénétré de cette vérité qui sera bientôt démontrée par les faits, on ne s'étonne plus, en comparant les ouvrages des vieilles civilisations, de voir que le choix des matières de l'industrie a été à l'inverse des temps; la Chine, le Japon, l'Inde, la Perse, l'Égypte employaient le grès et la porcelaine bien avant que la Grèce couvrît de ses élégants décors la terre grossière et perméable abandonnée de nos jours aux plus vulgaires usages.

Nous ne pourrons donc pas suivre rigoureusement, dans cette étude, les indications techniques, et baser nos recherches sur l'ordre progressif des matières et des procédés; nous prendrons les terres cuites quelles qu'elles soient en descendant du berceau des civilisations vers l'époque actuelle, et en cherchant à faire apprécier bien plutôt les causes morales et les influences historiques qui ont modifié les idées des artistes et le style de leurs ouvrages, que les améliorations scientifiques auxquelles on doit attribuer en partie les changements introduits dans la fabrication des vases.

TECHNOLOGIE

Lorsqu'il s'agit de traiter une matière spéciale dont l'étude approfondie exigerait des connaissances étendues dans les sciences chimique et géologique, il n'existe qu'un moyen d'éclairer le lecteur sans le fatiguer : c'est d'employer un langage clair, précis, dont les formules exactes dispensent de dissertations sans nombre et de perpétuelles redites. Ce langage existe depuis longtemps pour la céramique ; il a été créé avec un incontestable talent et une véritable autorité par Alexandre Brongniart dans son beau livre publié pour la première fois en 1844. C'est donc la nomenclature du savant directeur de Sèvres que nous adopterons pour indiquer aussi succinctement que possible les différents ordres de poteries et les variétés de décorations dont il sera question dans ces pages.

Les poteries se divisent d'abord en deux grandes classes : la première, A PATE TENDRE, c'est-à-dire rayable par le fer, est argilo-sableuse, calcarifère et pour la plupart fusible au feu de porcelaine.

La seconde, A PATE DURE, c'est-à-dire non rayable par l'acier, se subdivise en deux sections ; la première comprend des poteries *opaques*, argilo-siliceuses et infusibles ; la seconde, des poteries *translucides*, argilo-siliceuses, alcalines, et ramollissables.

PREMIÈRE CLASSE

Le *premier ordre* renferme les *terres cuites* sans glaçure *à surface mate ;* c'est la plastique proprement dite qui remonte à la plus haute

antiquité et dont on retrouve l'usage dans les civilisations naissantes. La décoration des terres cuites a lieu par moulage et au moyen de la gravure dans la pâte molle. Les poteries de cet ordre cuisent à une très-basse température, et fondent à 40° du pyromètre de Wedgwood.

Le *deuxième ordre* comprend les *poteries lustrées*, dont la glaçure mince est silico-alcaline, c'est-à-dire composée de silice rendue fusible par l'introduction d'un alcali, potasse ou soude, et colorée par un oxyde métallique introduit primitivement dans sa composition, ou qu'elle prend dans la pâte qu'elle recouvre.

Dans le premier cas, elle peut être épaisse; c'est la glaçure nommée vernis ou émail des Égyptiens et celle de beaucoup de carreaux orientaux.

Dans le second cas, elle est tellement mince qu'on ne peut la détacher de la pièce; c'est le lustre des poteries romaines et grecques.

Les poteries lustrées fondent au même degré que les précédentes.

Le *troisième ordre* renferme les *poteries vernissées*, dont la pâte tendre, poreuse, opaque et colorée est recouverte d'un vernis épais, transparent et coloré, plombeux.

Cet ordre comprend aujourd'hui une suite de spécimens intéressants échelonnés depuis l'antiquité grecque jusqu'à la Renaissance et aux temps modernes; sous le rapport de l'art, il a une connexion très-étroite avec le suivant.

Le *quatrième ordre* est composé des *poteries émaillées*, appelées *faïence commune* (par opposition à faïence fine), *majoliques*, *faïence à émail stannifère*. La pâte est composée d'argile figuline, de marne argileuse et de sable; les argiles sont lavées; cette pâte opaque, colorée ou blanchâtre, à cassure terreuse, est recouverte d'une glaçure plombo-stannifère toujours opaque, ce qui constitue l'*émail*.

La cuisson est double; on cuit d'abord pendant trente-six heures *en biscuit* à une température qui s'étend du rouge cerise au rouge blanchâtre; et ensuite en émail à une température un peu supérieure; la cuisson pourrait donc être simple s'il n'y avait de grandes difficultés à mettre l'émail sur le cru.

Cet émail, d'une irréprochable blancheur, lorsque les éléments en sont bien choisis, peut être embelli par deux procédés différents : la *peinture au grand feu* et la *peinture à la moufle* ou au petit feu. Voici comment on procède dans le premier cas : lorsque les pièces, mises

en biscuit par une première cuisson, ont été trempées dans l'émail liquide qui s'y attache par absorption, on laisse sécher, puis sur la surface raffermie l'artiste trace, en couleurs vitrifiables, les figures ou les ornements qui doivent la diaprer. Cette peinture sur émail cru exige une grande habileté manuelle, car la retouche est presque impossible sur un enduit pulvérulent que le frottement égrène et que l'eau délaye. Mises en encastage dans des cazettes à pernettes, les faïences reçoivent leur seconde cuisson qui incorpore la peinture à la couverte et lui donne un moelleux qu'aucun autre procédé ne saurait produire.

Il est pourtant un équivalent utile à signaler; sur une *couverte cuite* on peint avec les couleurs de grand feu : là nulle difficulté; on peut faire, effacer, revenir par accumulation de travaux; fondre les teintes au pinceau, enlever des lumières par grattage, etc.; lorsque la peinture est achevée, on remet la pièce au four une *troisième fois*, en sorte que l'émail, redevenu fluide par l'action d'un feu égal à celui qui l'avait fixé sur le vase, donne presque aux couleurs le gras et la largeur de touche qui caractérisent le premier procédé.

La *peinture de moufle* doit sa création à un autre ordre d'idées; c'est une décoration *sur émail*, abstraction faite de l'excipient qui porte celui-ci : ainsi on peignait sur émail, à Limoges et ailleurs, avant que l'on songeât à étendre l'oxyde d'étain sur la poterie. Dans ce genre de peinture on peut employer un grand nombre de couleurs; tous les oxydes métalliques qui ne sont pas décomposés par leur combinaison avec le plomb peuvent concourir à former la palette de l'artiste. L'émail d'étain et de plomb, susceptible de se ramollir à une température peu élevée, permet déjà de soumettre au grand feu des tons qui, pour la porcelaine dure, se classeraient parmi les couleurs de demi-grand feu; mais les nuances applicables à la moufle sont bien plus nombreuses encore et se prêtent ainsi à un fini parfait, à un modelé irréprochable.

Ce ne sont pas là, peut-être, les qualités qu'on voudrait rencontrer dans la faïence; aussi, devons-nous le dire, la peinture de moufle sur faïence a eu pour but de mettre l'industrie européenne en mesure de lutter le plus longtemps possible contre l'envahissement des porcelaines orientales, et, lorsque les usines à porcelaine tendre indigène commençaient à livrer aux riches la poterie translucide, si ardemment

cherchée, de fournir au plus grand nombre un équivalent offrant au moins l'aspect de cette poterie, et cela est si vrai qu'on désigne bien souvent la faïence peinte à la moufle sous le nom de faïence porcelaine.

DEUXIÈME CLASSE

POTERIES A PATE DURE OPAQUE

Le *cinquième ordre*, qui est le premier de cette classe, comprend la *faïence fine*, *terre de pipe* ou *cailloutage;* sa pâte *blanche* est composée d'argile plastique lavée et de silex ou de quartz broyé fin et d'un peu de chaux; son vernis cristallin est plombifère. La pâte cuit à une température de 25 à 100° du pyromètre de Wedgwood; en Angleterre cette cuisson se fait en 15 heures; le vernis n'exige que 10 à 12° pour se fondre.

La faïence fine est le plus souvent décorée à la moufle; les plus anciens spécimens, fabriqués en France au seizième siècle, le sont par incrustation.

Le *sixième ordre* est formé par les grès ; leur pâte dense, très-dure, sonore est essentiellement composée d'argile plastique dégraissée par du sable, du silex ou du ciment de poterie de grès. La glaçure, lorsqu'elle existe, est saline; c'est un sous-silicate de soude produit à la surface de la pièce par du sel marin volatilisé dans le four; d'autres fois c'est un vernis plombifère mince renfermant du quartz, du feldspath, de la barytine; tantôt enfin c'est une couverte produite par du laitier de forge, de la ponce, des scories volcaniques ou du feldspath.

La cuisson exige une température de 100 à 120° de Wedgwood et se prolonge de quatre à huit jours; elle est simple dans le cas des glaçures salifères ou des couvertes; elle est double lorsqu'on veut appliquer un vernis plombifère.

POTERIES A PATE DURE TRANSLUCIDE

Le *septième ordre* comprend la *porcelaine dure*. Sa pâte fine est essentiellement composée de deux éléments principaux : l'un argileux infusible, c'est le kaolin seul ou associé soit avec de l'argile plastique, soit avec de la magnésite; l'autre, aride, infusible est donné par le

feldspath ou d'autres minéraux pierreux tels que le sable siliceux, la craie, le gypse, ou pris séparément, ou réunis de diverses manières.

La glaçure, nommée couverte, consiste en feldspath quartzeux, tantôt seul, tantôt mêlé avec du gypse.

La température de cuisson monte jusqu'à 140° de Wedgwood. La pâte se ramollissant à cette température, l'encastage exige d'excessives précautions.

Le *huitième ordre* est formé de la *porcelaine tendre naturelle* ou anglaise; l'épithète de *naturelle* lui a été appliquée parce qu'il entre dans sa pâte du kaolin argileux, du kaolin caillouteux ou pegmatite altérée; les autres éléments sont les os, donnant le phosphate de chaux, l'argile plastique, le silex pyromaque calciné et le sable quartzeux. La glaçure est composée de borax, de minium, de carbonate de soude et de *flint-glass* ou verre cristallin plombifère. La cuisson du biscuit dure environ cinquante heures, celle du vernis se fait en dix-sept ou vingt heures.

La porcelaine tendre anglaise a la plus grande analogie avec la faïence fine; les biscuits de Wedgwood, qu'on a qualifiés de grès, sont en pâte de porcelaine tendre.

Le *neuvième ordre* comprend la *porcelaine tendre artificielle* ou française. Cette porcelaine est l'une des plus ingénieuses inventions de la céramique; sa pâte marneuse, fine, dense, à texture presque vitreuse, dure et translucide, est complétement fusible à une haute température; c'est en approchant de cette température qu'elle prend la translucidité charmante qui lui lui a valu son nom générique quoiqu'elle n'ait rien de commun dans ses éléments avec la poterie chinoise.

Son vernis, vitreux, transparent, plombifère, est assez dur; c'est un cristal composé de silice, d'alcali et de plomb. Il se pose par arrosage.

Comme pour la faïence fine, la cuisson a lieu d'abord en biscuit, mais comme on va jusqu'au ramollissement, l'encastage des pièces exige de minutieuses précautions et certaines doivent être mises sur des noyaux qu'on nomme *renversoirs*. Ces noyaux, destinés à conserver la forme des vases doivent leur permettre de prendre leur retraite sans obstacle. Cette cuisson exige de soixante-quinze à cent heures; le vernis peut cuire en trente heures.

On remarquera qu'en donnant les caractères des septième, huitième

et neuvième ordres, nous n'avons rien dit du décor qui peut être appliqué aux porcelaines. Il fallait, en effet, traiter cette question d'ensemble, car, sous un nom commun, la classe trois renferme des poteries fort différentes. Il y a déjà une distinction à établir entre les couleurs de grand feu et celles de moufle, suivant qu'il s'agit de porcelaine dure ou de porcelaine tendre; dans cette dernière espèce, des tons susceptibles de supporter le grand feu seraient classés parmi les couleurs de moufle s'il s'agissait de porcelaine dure.

Posons d'abord ce principe essentiel à connaître : les décors des poteries translucides dures sont généralement *posés* sur la couverte, ils y adhèrent sans s'y incorporer; il n'y a d'exception que pour les couleurs de grand feu qui vont, ou sous la glaçure, ou dedans, et qui doivent dès lors subir, sans altération, la haute température de 140° de Wedgwood.

La couverte, ou glaçure des pâtes tendres, étant au contraire ramollissable à une température assez basse, les couleurs s'y incorporent et prennent une douceur et un gras qu'on ne saurait obtenir dans les poteries du septième ordre.

Nous ne parlerons pas ici des fondants, matières vitrifiables qu'on ajoute aux oxydes métalliques et aux métaux pour les faire adhérer aux excipients; ce sont là des questions qu'il faut étudier dans les livres spéciaux.

Les couleurs de grand feu pour les porcelaines dures sont : le bleu de cobalt; le vert de chrome; les bruns de fer, de manganèse et de chromate de fer; les jaunes obtenus avec l'oxyde de titane; les noirs d'urane.

On peut ajouter comme couleurs de grand feu, mais de seconde température pour la porcelaine tendre, les violets, rouges et bruns de manganèse, de cuivre et de fer qui décorent quelques pièces de la Chine.

Les couleurs de moufle qui doivent être cuites ou parfondues à une température dont le maximum n'atteint pas le degré de fusion de l'argent fin[1] sont les couleurs de moufle; on distingue les *dures* ou couleurs de demi-grand feu; elles se glacent à la moufle à une température bien plus élevée que les couleurs *à peindre*, soit 290 à 300° du

[1] Entre 300 et 325 du pyromètre ou 1,000 du thermomètre centigrade à mercure.

pyromètre d'argent, et elles peuvent recevoir d'autres couleurs, la dorure brunie et le platinage.

Les couleurs à peindre sont désignées sous le nom de *couleurs de moufles tendres*.

Les métaux employés à enrichir les porcelaines sont l'or, l'argent et le platine.

Les lustres métalliques sont un genre de décoration dans lequel les couleurs souvent irisées participent un peu de l'éclat métallique, ou dans lequel les métaux, extrêmement divisés et mis à la manière des couleurs, doivent prendre leur éclat par la cuisson sans avoir besoin d'être soumis à l'opération du brunissage.

LIVRE PREMIER

ANTIQUITÉ

CHAPITRE PREMIER

ÉGYPTE

Il n'est permis de toucher à aucune branche des connaissances humaines sans tourner d'abord ses regards vers l'Égypte. Berceau de toutes les civilisations, cette contrée singulière a le privilége de dominer les âges, comme ses monuments dominent les architectures connues par la puissance de leur masse imposante.

Les nations dont les annales remontent le plus haut ont-elles rien à opposer aux dates surprenantes inscrites dans la chronologie des rois memphites? Lorsqu'on voit apparaître les héros fabuleux, législateurs primitifs des antiques sociétés de l'extrême Orient, déjà l'Égypte, solidement assise sur les bases de son immuable civilisation, compte plusieurs dynasties, et montre, dans les arts, d'incontestables chefs-d'œuvre. Il nous suffira de rappeler la statue exposée au champ de Mars, représentant le roi Schafra, et datant de 4,000 ans avant notre ère, et cet autre portrait taillé dans le bois, en 3,850, d'après Ra-em-ke, honnête fonctionnaire public à l'aspect débonnaire. Ceci pourtant, c'est l'œuvre du premier empire; c'est la manifestation d'un art recherchant avant tout l'exacte imitation de la nature, et se préoccupant bien

plus de la forme que de la pensée. Cette école sensualiste persistera jusqu'à la sixième dynastie; puis, après une éclipse dont les causes demeurent inconnues, la onzième dynastie inaugurera un art nouveau dont les développements sont facilement saisissables, et que domine, cette fois, la pensée religieuse. Malheureusement, cette pensée, d'abord bienfaisante, et qui imprimera aux ouvrages qu'elle inspire ce caractère grandiose et idéal auquel ne saurait atteindre l'école sensualiste, finira par immobiliser le génie, en le soumettant au canon religieux, et arrêtera dès lors la marche du progrès.

Il semblerait que le point de vue spécial imposé à ce livre n'a rien de commun avec ces hautes spéculations philosophiques. Il faut, au contraire, se bien pénétrer des vérités acquises à la science par les lumineuses recherches de nos égyptologues, pour comprendre le singulier spectacle que nous offrent les trésors accumulés dans les galeries situées au premier étage du Louvre. Contrairement à la règle habituelle des choses, ce n'est pas parmi les poteries communes en terre grossière à peine ornée de lignes et de quadrilles en tons bruns, qu'il faut chercher les débuts de la céramique égyptienne; c'est, au contraire, parmi les délicieuses pièces teintées de bleu turquoise ou de vert tendre, modelées avec le soin d'un bijou, et rehaussées parfois d'un fin travail émaillé; les objets trouvés dans le tombeau de la reine Aah-Hotep, mère d'Amosis et contemporaine de la puissance de Joseph en Égypte, en ont fourni la preuve.

En redescendant de cette époque reculée jusqu'au nouvel empire, on remarque constamment, dans cette fine poterie qualifiée de *porcelaine d'Égypte*, l'expression du sentiment religieux et la représentation des symboles les plus vénérés : ce sont des divinités de toutes formes variant de la taille du bijou à celle de la figurine moyenne; c'est Pacht, la déesse solaire avec une tête de lionne; Ra, le dieu soleil à tête d'épervier, c'est-à-dire les créateurs de la race jaune asiatique et de la race égyptienne; c'est Hathor, la Vénus pharaonique, coiffée de cornes de vache ou portant les oreilles de cet animal; Anubis, à la tête de chacal et mille autres, empruntant au singe, au bélier, à l'hippopotame, au vautour ou à l'ibis, leur tête coiffée du pschent ou surmontée du disque solaire.

Les objets ciselés avec le plus de soin et pour lesquels l'artiste semble réserver toute sa verve et sa liberté individuelle paraissent

être certains emblèmes sacrés, dissimulés sous une forme réelle; tels sont le vautour, symbole de la maternité divine, l'épervier royal, des fruits, des fleurs, le nilomètre, l'œil d'Horus, etc. Rien, en effet, n'est indifférent dans cette contrée où la pensée philosophique et morale cherche à s'imposer sous toutes les formes, à pénétrer dans toutes les classes; quand le céramiste crée le vase le plus simple, il en prend le modèle sur la fleur sacrée du Nil, le *lotus*, qui sert à symboliser la déesse du Nord, comme la plante du papyrus exprime la déesse du Midi; bursaire, hémisphérique ou campanulé, ce vase imite plus ou moins complétement le galbe gracieux de la fleur divine; sous sa base arrondie (car la plupart des vases égyptiens sont sans pied), on retrouve imitées en relief ou en gravures, les divisions du calice avec leurs pilosités éparses, et plus haut, les pétales charnus pourvus de leurs nervures longitudinales; si la surface est trop développée pour se prêter à cette copie exacte et minutieuse, deux zones superposées offriront la figuration réduite de fleurs symétriquement alternées, les unes épanouies, les autres en bouton.



Anubis.

Il est facile de montrer le rôle important que joue ici une plante qu'on retrouve dans toutes les théogonies orientales. Les religions primitives, si épurées qu'elles soient dans leur esprit, ne peuvent manquer d'affecter une sorte de panthéisme; destinées à parler à des masses encore peu cultivées, elles doivent tout symboliser afin de faire remonter la pensée de la manifestation du phénomène naturel à la cause productrice; le fait doit révéler l'acteur inconnu; la matière s'éclairer par l'esprit.



Vase orné de lotus.

Là est l'Égypte tout entière : au sommet de son panthéon plane un

dieu unique, immortel, incréé, invisible et caché dans les profondeurs inaccessibles de son essence; il est le créateur du ciel et de la terre; il a fait tout ce qui existe et rien n'a été fait sans lui. Pourtant, il a des agents qui sont ses propres attributs personnifiés et qui deviennent autant de dieux sous des formes visibles, dieux inférieurs, limités dans leur rôle, quoique participant à toutes ses propriétés caractéristiques; ainsi, dit Jamblique, « le Dieu égyptien, quand il est considéré comme cette force cachée qui amène les choses à la lumière, s'appelle *Ammon;* quand il est l'esprit intelligent qui résume toutes les intelligences, il est *Emeth;* quand il est celui qui accomplit toutes choses avec art et vérité, il s'appelle *Phtah*, et enfin quand il est le dieu bon et bienfaisant, on le nomme *Osiris.* » Le lotus placé dans la main des dieux, sur leur coiffure ou sur leur siége, c'est l'hommage rendu à l'action bienfaisante des eaux et du soleil sur la terre endormie; c'est la symbolisation de l'évolution annuelle des saisons faisant succéder les générations aux générations et ramenant la vie là où semblait être l'immobilité de la mort.

Une représentation non moins fréquente que celle du lotus est le scarabée ou ateuchus sacré, attribut de Phtah et symbole de création. On se demandera sans doute comment un insecte que chacun regarde avec dégoût et dont le nom vulgaire n'est pas même possible à rapporter, tant il exprime la fréquentation de milieux immondes, a pu devenir un objet de culte pour les prêtres de Memphis. C'est qu'ils ont découvert dans les mœurs du Scarabée un merveilleux détail; sur les côtes sablonneuses, on le voit pénétrer dans les déjections animales, y choisir une masse convenable qu'il pétrit en boule après y avoir déposé son œuf, et qu'il traîne ensuite entre ses pattes postérieures jusqu'à ce que la chaleur en ait durci la surface; alors il cache cette boule sous le sable, l'abandonnant à l'incubation du soleil; dans son sein vont s'effectuer la naissance et la transformation de la larve qui, plus tard, insecte parfait, sortira pour accomplir à son tour les actes divers de la génération. Le scarabée a donc paru imiter en petit l'œuvre du créateur; la boule stercorale contenant l'œuf, c'est la terre animée du germe vital et subissant, sous l'influence de la chaleur solaire, son évolution naturelle. Ici il y a rapprochement entre le créateur et l'œuvre produite, et ce rapprochement a suffi pour élever un modeste insecte au rang des plus éloquents symboles; il représente Phtah lui-

même le créateur des astres, celui qui a développé la pensée féconde du dieu suprême. C'est à titre de cheperer, créateur, qu'il était donné aux soldats en échange de leur serment de fidélité, et qu'il devait rester attaché en bague à leur doigt.

Lorsqu'on le trouve avec des ailes étendues, c'est comme ornement funéraire; il devient le symbole de l'éternelle renaissance du soleil qui,



Scarabée sacré.

chaque matin, vainqueur des ténèbres et du mal, apparaît toujours radieux à l'horizon oriental; ainsi l'âme, épurée par les épreuves de la mort, renaîtra brillante pour la vie éternelle.

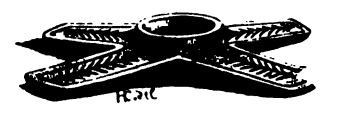
Au reste, on a pu croire que le soleil même était l'objet d'une adoration directe, en voyant le disque ailé sous lequel se dressent les deux serpents urœus, symboles royaux de la haute et de la basse Égypte; mais si cet emblème figure au seuil des temples, sur les monuments funéraires et votifs et jusque sur les vêtements des prêtres et des rois, c'est qu'il est l'attribut de celui auquel s'adressaient des prières ardentes et poétiques comme celle-ci : « Gloire à toi, Ra, dans ton rayonnement matinal, Tmou, dans ton coucher! J'adore ta divinité à chaque saison *dans tous ses noms divers*... Le père des humains qui illumine le monde par son amour; qu'il m'accorde d'être éclatant dans le ciel, puissant dans le monde, et de contempler chaque jour la face du soleil... Tu illumines, tu rayonnes apparaissant en souverain des dieux. »

Étudiées de ce point de vue élevé, toutes les représentations en terre siliceuse deviennent intéressantes. Si Thot, le révélateur des sciences, la raison divine qui coordonne, nous apparaît avec une tête d'Ibis, bien qu'il ait pour symbole le cynocéphale, l'Ibis lui-même, destruc-

teur de reptiles nuisibles, ne pouvait rester indifférent aux habitants d'une contrée où les serpents venimeux pullulent sans relâche. Le chacal, le vautour, ces agents de la police égyptienne qui, en faisant disparaître les animaux morts, empêchent les miasmes pestilentiels de vicier l'air, devaient-ils passer inaperçus parmi ceux qu'ils ont la mission providentielle de protéger? Certes, l'habitude d'honorer les êtres utiles et de les diviniser annonce l'enfance de l'esprit; cependant il y a déjà quelque chose de touchant dans cet hommage indirect rendu à la prévoyance de l'auteur de toutes choses. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'aux yeux de la religion, le chacal était l'emblème d'Anubis, gardien des tombeaux; que le vautour passait, chez les anciens, pour être femelle et produire spontanément, ce qui en faisait un symbole de maternité; aussi représentaient-ils *Souvan*, la mère par excellence, par une femme à tête de vautour.

Les terres cuites épyptiennes proviennent toutes des fouilles opérées dans les nécropoles, et on les trouve constamment avec les plus précieux travaux de verrerie, d'émail et de bijouterie; il faut, dès lors, reconnaître qu'elles occupaient un rang important dans l'estime des hautes classes de la société. La poterie fine, dont nous parlons plus particulièrement, est composée de 92 pour 100 de silice; sa pâte est pure, serrée, dense et apte à conserver les plus fins reliefs, les empreintes les plus délicates. Elle est le plus souvent recouverte d'une glaçure mince, colorée par des oxydes de cuivre bleu céleste ou vert tendre; quelquefois la pâte est teinte elle-même, mais le plus souvent elle est blanche. Quelle est la nature de cette poterie? Ce n'est point une porcelaine, puisqu'il lui manque la translucidité; est-ce une faïence? Pas davantage : elle tient le milieu entre la porcelaine et les grès cérames, et résiste, sans se fondre, à la température du four à porcelaine dure, la plus élevée de toutes. Si leur coloration générale paraît d'abord uniforme on doit l'attribuer à certaines règles symboliques, bien plutôt qu'à l'impuissance des artistes antiques, dont Brongniart accusait l'inexpérience.





On trouve, en effet, dans là riche suite du Louvre, des pièces à glaçure blanche, rehaussées de dessins incrustés ou peints en noir, bleu, violet foncé, vert et même rouge; le vert et le bleu de cuivre s'associent au bleu de cobalt, au noir, au brun, au violet de manganèse, au blanc et au jaune. Ce qui prouve d'ailleurs avec quelle certitude les potiers opéraient ces combinaisons, c'est qu'on rencontre des porcelaines d'Égypte où les tons divers occupent des espaces très-restreints et tranchent vivement l'un sur l'autre; une figurine bleue a le visage coloré en jaune doré; des bracelets bleu foncé portent sur leur surface des hiéroglyphes réservés en bleu céleste, ou réciproquement; quelquefois l'objet à décorer a été gravé, puis un émail vif a rempli les cavités pour venir araser la surface ou la dépasser légèrement; il y a donc science complète, expérience consommée, sûreté d'exécution.

Quant aux formes des vases proprement dits, elles sont essentiellement recherchées; ce sont de gracieuses ampoules, des fioles lenticu-





Vase en pâte bleue mate.

laires à cartouches royaux, des boîtes cruciformes ornées de lotus, des lampes, des coupes, des bouteilles oviformes à long col; si nous devions en croire les peintures des hypogées, bien d'autres formes, aussi compliquées qu'élégantes, se seraient montrées à certaines épo-

ques et l'emploi des vases aurait été aussi multiplié dans la vie civile que dans la vie religieuse.



Pate bleue presque mate.

Aujourd'hui il est possible de distinguer trois âges dans les objets en terre siliceuse : la *haute antiquité* fournit en général les produits à peine lustrés, ressemblant à un biscuit de porcelaine, et ceux couverts d'un enduit excessivement mince ; l'*antiquité moyenne* se manifeste par des objets moins purs de travail et couverts d'une glaçure épaisse qu'on pourrait prendre pour un émail ; l'ère des ***Ptolémées*** se reconnaît à une influence grecque très-marquée ; la poterie siliceuse fait



Lampe en terre émaillée de bleu.

place à une terre à pâte grossière et tendre, tantôt peinte sur la surface nue, tantôt couverte d'une glaçure. Cette fabrication s'est continuée dans les deuxième et troisième siècles après Jésus Christ, sous la domination romaine.

Ainsi se forment les deux branches mères de la poterie européenne : la terre siliceuse qui, d'abord répandue dans les contrées asiatiques, devait être ramenée par les Persans et les Arabes comme source de nos

faïences émaillées et de nos porcelaines tendres; la terre cuite vernissée, bientôt perfectionnée par les Grecs et les Romains, portée par leur commerce dans toutes les contrées civilisées et qui devait s'intro-



Lampe en terre émaillée de violet.

niser chez nous pendant des siècles, et survivre même à la découverte et à la renaissance des poteries à pâte dure, plus belles et d'un meilleur usage.

CHAPITRE II

TERRE SAINTE — JUDÉE

L'histoire de l'Égypte se lie intimement à celle du peuple hébreu, et le lecteur ne nous pardonnerait pas de négliger une nation dont les livres saints consacrent la mémoire, alors que nous venons de nous occuper de ses persécuteurs.

Pasteurs et nomades, les nombreux descendants d'Abraham durent bien plutôt porter leurs efforts vers les industries agraires que vers les arts d'imagination. Si la Bible ne le laissait entrevoir, on le devinerait en se rappelant qu'une invasion de pasteurs faillit détruire l'Égypte et y comprima, pendant plusieurs siècles, l'élan des arts et de la civilisation ; celle-ci ne reprit sa marche qu'après l'expulsion des étrangers sous le règne d'Amosis.

Il n'y a donc point à rechercher s'il y a eu un art hébraïque avant l'époque du contact des Juifs avec les Égyptiens ; c'est après la persécution et la délivrance que la vraie civilisation s'établit en Judée.

Appelés par Joseph dans le pays des pharaons, les Hébreux y furent d'abord bien accueillis et purent s'initier promptement aux habitudes d'une organisation avancée ; mais lorsque le puissant ministre mourut, lorsque ses bienfaits commencèrent à disparaître de la mémoire des hommes, les nouveaux venus ne furent plus regardés que comme des envahisseurs ; on les réduisit en esclavage, et les livres saints nous les montrent faisant les briques et travaillant à la construction de la ville de Ramsès. Dieu devait leur susciter un vengeur dans la personne de

Moïse ; il encouragea leurs plaintes, les défendit contre leurs agresseurs et, ayant même tué un de ceux-ci, il dut s'exiler pour fuir la colère du roi Ménéphtah, fils de Ramsès II.

C'est à la mort de ce monarque, et pendant les troubles qui suivirent son règne, que Moïse revint, commençant une lutte ouverte qui se termina par le passage de la mer Rouge en 1491 avant notre ère.

On sait le reste : cette rude traversée du désert où les plaintes incessantes du peuple délivré venaient assaillir le libérateur. Mais ce qu'on doit remarquer, c'est la trace profonde qu'un contact de moins d'un siècle avec un peuple de religion différente laissait au cœur de ces hommes primitifs; l'apparence panthéiste des croyances égyptiennes se traduisait chez eux par des tendances vers la plus grossière idolâtrie. Moïse montait-il au Sinaï pour recevoir la loi dont le premier précepte se formulait ainsi : Un seul Dieu tu adoreras, il trouvait à son retour un peuple enivré, dansant autour d'un veau d'or qu'il avait improvisé pour idole, en souvenir inconscient des honneurs rendus à la figure mystique d'Apis.

Ainsi l'on doit admettre *a priori* que l'art hébreu fut une des branches de la souche égyptienne modifiée dans ce sens qu'il fallait éviter toute figuration pouvant prêter à l'idolâtrie : « Tu ne feras point d'image taillée ni aucune figure pour les adorer ni pour les servir. » Et encore cette proscription de l'image est-elle plutôt le fait du législateur que de Dieu lui-même, puisque l'arche devait, selon l'ordre divin, être gardée par des figures de séraphins, puisque la cuve de purification était supportée par des bœufs.

Un précieux fragment, recueilli en Judée et conservé dans les galeries du Louvre, prouve que la céramique des Hébreux était semblable à celle des Égyptiens : c'est encore la terre siliceuse, émaillée de bleu, qui fournissait les amphores et les coupes, les ampoules côtelées et les lampes. Si les témoignages sont ici plus rares que partout ailleurs, il le faut attribuer aux tendances luxueuses des Israélites qui, dans tous les temps, recherchèrent les métaux précieux, les gemmes, les bijoux et les vases de prix. C'est avec les pendants d'oreilles, les bracelets de leurs femmes et de leurs enfants qu'ils formèrent le veau d'or. C'est avec des offrandes de même genre que Moïse trouva plus tard les moyens d'ériger le tabernacle, de construire l'arche, le chandelier à sept branches et les divers instruments du culte, dont la confection fut

confiée au talent de Béséléel et Ooliab, les artistes « désignés par Dieu lui-même et remplis de son esprit. »

Ce goût pour les matières précieuses se conserva toujours, en dépit des malheurs qui fondirent sur la nation juive. Marangoni rapporte que lorsque Cyrus, roi de Perse, permit aux Hébreux de retourner à Jérusalem et d'y relever le temple de Dieu, il leur restitua les objets d'or et d'argent pris par Nabuchodonosor, et qui, d'après Esdras, montaient au nombre de cinq mille quatre cents, parmi lesquels on distinguait : phyales d'or, trente; phyales d'argent, mille; couteaux de sacrifice, vingt-neuf; coupes d'argent, quatre cent dix; autres vases, mille.

Bien qu'il s'agisse là de choses consacrées au culte, il est difficile d'admettre qu'un peuple aussi porté vers les œuvres de l'orfévrerie ait appliqué ses soins à la modeste poterie de terre ; la mission des céramistes devait être généralement de satisfaire aux besoins journaliers de la masse du peuple, et ces ouvrages, que ne distinguait ni l'art, ni la consécration des usages relevés, ont nécessairement disparu par l'effet du temps. Estimons-nous donc heureux que quelques fragments plus distingués échappés à la loi commune nous permettent de juger de la matière, de reconnaître les formes et le style, et de rapprocher avec certitude les écoles égyptienne et juive.

Les paroles de la Bible, appuyées par les monuments recueillis en Judée par le savant M. de Saulcy, prouvent qne les clochettes, les grenades, les raisins et en général les motifs empruntés à la nature végétale, formaient le fond de l'ornementation des Hébreux ; ils voulaient ainsi se distinguer de la nation égyptienne et s'écarter d'un symbolisme idolâtre, condamné par la loi hiératique. La Judée est donc le véritable berceau de l'iconoclastie et la règle adoptée par ces peuples pasteurs, transmise sans doute aux peuples voisins et rendue plus étroite encore par la création de l'islamisme, deviendra la base de l'art arabe et la cause de sa fécondité ornementale.

LIVRE II

EXTRÊME ORIENT

CHAPITRE PREMIER

CHINE

§ 1. — THÉOGONIE. — SYMBOLES.

L'étude de ce grand empire, perdu au bout du monde, a subi bien des vicissitudes et présente encore d'immenses difficultés : lorsque parurent les relations si vraies et si imagées de Marco Polo, elles suscitèrent l'incrédulité; quand nos missionnaires parvinrent, non-seulement à pénétrer au cœur du pays, mais à conquérir les bonnes grâces du souverain, ils cherchèrent à nous éclairer par leurs publications; ils firent plus, ils nous adressèrent les ouvrages d'art les plus précieux, ces merveilleuses porcelaines, dès lors si ardemment colligées, ces laques, ces meubles en bois sculpté où figurent les dieux et les héros... Malgré cela, le dix-huitième siècle voyait encore le peuple chinois sous un aspect grotesque, et il créait avec le plus risible sang-froid une image idéale de ce peuple qui s'était si fidèlement peint lui-même dans les objets possédés par tous les curieux.

Aujourd'hui, dira-t-on, nous n'en sommes plus là, le jour de la vérité luit sur l'extrême Orient; la Chine est ouverte... oui, ouverte par la violence, Ce pays, si fier de sa vieille civilisation, s'est vu forcé

d'abaisser ses barrières devant nos canons; mais il n'en mettra que plus de soin à éviter tout contact moral avec les barbares qu'il redoute; il nous cachera ses mœurs, dissimulera ses lois, et bornera ses relations à ce que les traités exigent... Rien de plus.

Aussi, qu'a-t-on appris? qu'a-t-on vu?

Beaucoup ont couru là, sans préparation, sans but précis, poussés par la banale curiosité de l'imprévu; puis chacun est revenu sans bagage, se pressant de livrer au public des appréciations contradictoires et fantaisistes, ce qui devait être, en l'absence de tout critérium, et chaque individualité modifiant ses impressions suivant la nature de son éducation et de son tempérament. Ainsi rien de neuf, rien de sûr à propos de la Chine; ce qu'on a de mieux à faire pour essayer de la connaître, c'est encore de s'en rapporter aux anciens récits, l'histoire écrite des Chinois étant la plus vieille du monde.

Certes, nous ne prétendrons pas, d'après certains auteurs, qu'on puisse faire remonter la période de Pan-Kou, le premier homme, l'Adam chinois, à quatre-vingt-seize millions d'années avant notre ère. Ordonnateur du monde, cet être presque divin eut à séparer le ciel de la terre et à chercher sur celle-ci un coin où il pût s'établir en le disputant aux éléments. Après lui vinrent des êtres au corps de serpent, à la tête de dragon ornée d'un visage de fille et aux pieds de cheval; des dragons à la face d'homme, etc. C'est à la suite de ces créations extravagantes que les mythographes placent l'apparition de l'homme tel que nous le connaissons, et l'avénement de Fou-Hi, qui, 3,468 ans avant Jésus-Christ, traça les huit Koua ou symboles, régla la musique, établit les lois, l'union matrimoniale, et posa, en un mot, les bases d'une société régulière.

En l'an 2,698 parut Hoang-ti, prince civilisateur plus remarquable encore; sous son règne la boussole, la sphère, le calendrier furent inventés, ainsi que les bateaux et la navigation; la monnaie remplaça l'échange en nature; le tribunal chargé d'écrire l'histoire fut institué en même temps que le cycle de soixante ans, destiné à noter les périodes; « l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie vinrent éclairer le monde, et les peuples étrangers, émus au spectacle de tant de merveilles, rendirent hommage au souverain de l'empire du Milieu. »

Le ciel ne pouvait manquer de récompenser d'aussi grands services; voici donc ce que rapporte le Chou-King sur la fin de Hoang-ti : Un

PLANCHE I

CHINE

FAMILLE VERTE

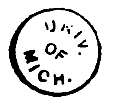
VASE LANCELLE A SUJET HISTORIQUE

(Conf. page 71)

COLLECTION DE M. FLEURIOT



Fr Liénard Imp.


UNIV.
OF
MICH.

jour l'empereur, accompagné de ses principaux ministres, songeait aux choses qu'il avait accomplies, lorsqu'un immense dragon, descendant des nues, vint s'abattre à ses pieds ; le souverain et ceux qui l'avaient secondé dans ses travaux s'assirent sur le dos de la bête sacrée, qui reprit aussitôt son vol vers l'empyrée. Quelques ambitieux courtisans, essayant de s'associer à cette glorieuse apothéose, saisirent les barbes du dragon ; mais ces appendices se rompirent et précipitèront ceux qui s'y étaient attachés. Hoang-ti, touché de pitié, se pencha, laissant tomber son arc. Ce trophée a été conservé avec soin, et la piété vient l'honorer dans un temple, à certains jours de l'année.

Ces fables, mêlées à des faits historiques, ont un côté touchant; elles montrent chez le peuple chinois une profonde intelligence et une saine appréciation des services qu'ont su lui rendre les hommes illustres. Dénué de spiritualisme, n'ayant qu'une notion vague et imparfaite de la Divinité, une idée plus obscure encore de l'âme et de la fin de l'homme, ce peuple singulier ne pouvait faire mieux que de placer au ciel ses premiers législateurs, ses grands philosophes et les inventeurs des choses véritablement utiles. La femme de Hoang-ti, Loui-tseu, enseigna aux dames qui l'entouraient l'art d'élever les vers à soie, de filer les cocons et d'en tisser une étoffe propre à faire des vêtements; avec le temps, cette industrie devint l'une des sources de la prospérité du Céleste-Empire; si, alors, le Chou-King était écrit, s'il était trop tard pour associer Loui-tseu au triomphe de son royal époux, on la classa parmi les génies, et elle est encore honorée sous le nom d'*Esprit des mûriers et des vers à soie*.



Vase orné de deux forces et des koua.

Nous venons de le dire, comme la plupart des religions primitives, la théogonie chinoise est confuse et difficile à saisir; elle admet d'abord deux principes, le *yang* et le *yn*, l'un actif, l'autre passif; le *yang* force créatrice, matière en mouvement, a sous sa dépendance le ciel et tout ce qui est *mâle* et noble. Le *yn*, matière inerte, plastique, principe *femelle*, domine la terre et les créations inférieures. *Ti* l'esprit du ciel, *Che* l'esprit de la terre, qui préside à toutes ses productions, constituent donc de fait deux dieux correspondant aux deux principes, et, bien

qu'il soit question d'un *Chang-ti*, être suprême peu défini, nous ne voyons guère dans cet être qu'un dieu supérieur dans la hiérarchie céleste, et non un créateur unique et tout-puissant. La religion chinoise n'est donc qu'un panthéisme extravagant qui reconnaît et invoque des dieux du tonnerre, de la pluie, du vent, des nuages; des esprits protecteurs des grains, des arbres, des fleurs; huit immortels; trois intendants et cinq empereurs du ciel, indépendamment des *Ching* ou saints, c'est-à-dire des législateurs, des philosophes et même des poëtes.

Au reste, cette religion se divise en deux branches très-distinctes, fondées chacune par une illustre individualité; parlons d'abord de Lao-Tseu et des légendes fabuleuses qui se répandirent sur sa naissance. Le père du philosophe n'était qu'un pauvre paysan demeuré célibataire jusqu'à l'âge de soixante-dix ans; il se maria enfin à une femme de quarante ans qui conçut, dit-on, sous l'influence d'une grande étoile tombante; elle demeura enceinte quatre-vingt-un ans, et le maître qu'elle servait, lassé d'un prodige nuisible à ses intérêts, la chassa sans pitié. Comme elle errait dans la campagne, elle se reposa sous un prunier et mit au monde un fils dont les cheveux et les sourcils étaient blancs; le peuple, frappé de ce fait, désigna le nouveau-né par le nom de *Lao-Tseu*, qui signifie *vieillard enfant*.

Voilà le signalement mythique; en réalité notre Chinois est tout autre chose; vivant dans le septième siècle avant Jésus-Christ, alors que le désordre régnait en Chine, il se réfugia dans la vie simple et modeste du savant; il étudia longtemps les ouvrages des sages de l'antiquité et paraît même avoir été dans l'Inde s'initier aux doctrines professées par Bouddha; de la méditation de ces théories abstraites sortit le traité célèbre appelé : *Tao-te-King*, le *Livre de la raison suprême et de la vertu*. Dans l'état de dissolution sociale où se trouvait l'empire, un pareil ouvrage eût pu rendre les plus grands services, s'il n'eût été par trop idéologique et si ses préceptes n'eussent porté les hommes à la contemplation ascétique et solitaire plutôt qu'à la solidarité sociale.

Aussi le livre devint la base d'une religion absurde dont les sectateurs, nommés *Tao-sse*, tombèrent dans les rêveries les plus extravagantes. La magie, la recherche du breuvage d'immortalité s'introduisirent dans les pratiques du Tao et en obscurcirent la morale. L'auteur

du livre, divinisé, fut considéré comme antérieur au monde créé et ayant contribué à en accomplir les destinées. C'est comme tel, c'est-à-dire à l'état de *Dieu suprême* ou *Chang-ti*, que la céramique nous le montrera le plus souvent; parfois il sera représenté sous la forme simple du dieu de la longévité *Cheou-lao*. Dans tous les cas, sa tête vénérable, monstrueusement élevée à la partie supérieure, apparaîtra douce et souriante avec ses sourcils et ses cheveux blancs; monté ou appuyé sur un cerf, il tiendra fréquemment dans sa main le fruit de l'arbre fabuleux de *Fan-tao*, qui fleurit tous les trois mille ans et ne fournit ses pêches que trois mille ans après; s'il est entouré de champignons *ling-tchy*, qui donnent l'immortalité, et qu'il ait une robe jaune, on le reconnaîtra pour le suprême arbitre des choses terrestres et l'éternel régulateur des saisons.


Cheou-lao, dieu de la longévité.

En 551, c'est-à-dire environ un demi-siècle après Lao-tseu, naquit Confucius ou plutôt Koung-tseu, le véritable législateur de l'empire du Milieu. Frappé, comme son prédécesseur, du désordre moral des masses, il s'appliqua à rendre les hommes meilleurs en les ramenant à l'observation des anciens usages, en codifiant les lois et en ravivant le souvenir des sages de l'antiquité. Ses vertus groupèrent autour de lui de nombreux disciples; ses doctrines se répandirent avec sa réputation, et il devint, malgré sa modestie, le chef de la religion chinoise.

A vrai dire, Koung-tseu se montre très-réservé dans son spiritualisme; il dirige les hommages des hommes moins vers la Divinité elle-même que vers la manifestation de sa puissance. Le renouvellement des saisons, le retour du soleil dans sa position vivifiante au printemps, la fécondation des terres, la récolte : voilà ses fêtes religieuses. Les autres, plus fréquentes, ont pour but de rendre ineffaçable le souvenir des empereurs vertueux, des grands philosophes et des bienfaiteurs de l'humanité; pénétré, d'ailleurs, des tendances matérialistes de la nation chinoise, il cherche à y obvier en mettant au premier rang

des devoirs sociaux le respect des liens de la famille; il trouve en même temps un moyen de relier le passé au présent, l'infini et le monde visible, en créant ce culte des ancêtres, aujourd'hui si profondément enraciné dans les masses, qu'il a été le principal obstacle à l'introduction du christianisme en Chine, les autorités ecclésiastiques l'ayant considéré comme une véritable idolâtrie.

Voilà donc les deux religions ou plutôt les deux sectes religieuses nées au Céleste-Empire; la première spéculative et se prêtant, à défaut de base spiritualiste, à toutes les extravagances de la superstition; l'autre purement philosophique et condamnant ses adeptes, par l'exagération du respect de la tradition, au *statu quo* et à l'horreur du progrès. Il en est une troisième qui s'y est mêlée plus tard, c'est le bouddhisme, dont les principes abstraits, adoptés en partie par Lao-Tseu, connus certainement de Koung-Tseu, devaient prendre enfin une notable importance en Chine.





Fo, ou Bouddha.



Kouan-in.

Du mélange de ces doctrines surgit une iconographie singulière, difficilement explicable, et qui a souvent suscité les attributions les plus contradictoires; la figuration de Confucius assis ou debout dans une attitude tranquille, coiffé du bonnet de lettré et tenant le rouleau manuscrit ou le sceptre de bon augure, doit rentrer dans la catégorie des portraits; il en est de même de Bouddha, personnification de la philosophie indienne. Mais il est de véritables divinités dont le carac-

tère reste indécis ; telles *Kouan-in*, gracieuse femme voilée, les yeux baissés, parfois assise et tenant le sou-chou (chapelet), parfois debout portant un enfant, appuyée sur le cerf ou l'oiseau sacré. Nos missionnaires la désignèrent d'abord sous le nom de vierge chinoise : mais en la trouvant montée sur un lotus, ou la poitrine imprimée du signe *swastika* 卍 qui annonce le salut et donne une consécration religieuse à tout ce qui en est marqué, il faut la reconnaître pour une figuration bouddhique. Kouan-in est une de ces divinités symboliques et hermaphrodites que l'on identifie tantôt avec le soleil, tantôt avec le Dieu suprême et créateur; c'est ce qu'indique alors le swastika indien, appelé par les Chinois *Wan-Tsé*, les dix mille choses, la création.

Un autre Dieu, purement chinois, car il est la personnification du sensualisme, est *Pou-tai ;* obèse, débraillé, monté ou appuyé sur



Pou-tai, dieu du contentement.

l'outre qui renferme les biens terrestres, sa figure, aux yeux demi-clos, rayonne sous un rictus éternel ; cette masse alourdie par la bonne chère et l'insouciance, les anciens voyageurs nous l'avaient apportée sous le nom de *Pou-sa*, le Dieu : c'est celui du *contentement*, et il faut se bien pénétrer des idées chinoises pour l'admettre sous cette dénomination. Au Céleste-Empire, en effet, un fonctionnaire annonce d'autant plus de mérite que sa robuste corpulence remplit mieux le fauteuil où il doit siéger. Pou-tai a été considéré par quelques voyageurs comme le dieu de la porcelaine.

Nous pourrions augmenter encore le panthéon chinois en décrivant le dieu de la guerre, avec son ventre proéminent, sa face rouge et menaçante, sa lance au fer tranchant; la déesse des talents, qui laisse tomber des perles, et mille autres divinités secondaires qui président

à la naissance des plantes et aux principaux phénomènes de la nature. Nous aurons occasion de les mentionner dans les pages qui vont suivre.

Abordons d'autres figurations symboliques qui se lient étroitement à la religion chinoise. Les premiers hommes des Cent familles, comme l'histoire appelle l'ancienne nation, furent-ils témoins des dernières convulsions du globe? auraient-ils aperçu les reptiles monstrueux, les animaux incroyables dont Cuvier nous a restitué l'image d'après leurs débris fossiles? On serait tenté de l'affirmer en examinant leurs dragons. Sauriens gigantesques à quatre membres armés de griffes puissantes, et terminés par une tête effroyable, squameuse et fortement dentée, ils ont un aspect terrible. On en distingue plusieurs : le *Long*, dragon du ciel, être sacré par excellence; le *Kau*, dragon de montagne, et le *Li*, dragon de la mer. Le Dictionnaire de Khan-hy contient, au mot *Long*, la description suivante : « Il est le plus grand des reptiles à pieds et à écailles; il peut se rendre obscur ou lumineux, subtil et mince, ou lourd et gros, se raccourcir, s'allonger comme il lui plaît. Au printemps, il s'élève vers les cieux; à l'automne, il se plonge dans les eaux. Il y a le dragon à écailles, le dragon ailé, le dragon cornu, le dragon sans cornes, enfin le dragon roulé sur lui-même, qui n'a pas encore pris son vol dans les régions supérieures. »

Les Chinois donnent à plusieurs immortels la figure du dragon; l'apparition de cet être surnaturel n'a lieu, selon le Chou-King, que dans des circonstances extraordinaires, telles que la naissance d'un grand empereur, le commencement d'un règne favorable aux hommes : alors le dragon traverse les airs, hante les palais et les temples, et se montre aux philosophes.

Le *Khi-lin* est aussi un animal de bon augure; son corps est couvert d'écailles, sa tête rameuse ressemble à celle du dragon; ses quatre pieds délicats sont terminés par des sabots fendus semblables à ceux du cerf; il est si doux et si bienveillant, malgré son apparence formidable, qu'il évite, dans sa course légère, de fouler le moindre vermisseau.

Le *Chien de Fo*, ou de Corée, qu'il ne faut pas confondre avec l'être fabuleux qui précède, a les pieds armés de griffes, une tête grimaçante à dents aiguës et une crinière frisée; son aspect général le ferait prendre [pour un lion modifié par la fantaisie orientale. Dans l'ancienne curiosité on l'appelait *chimère*.

Le Chien de Fo est le défenseur habituel du seuil des temples et de l'autel bouddhique, sa représentation est très-fréquente.

Cheval sacré. L'histoire rapporte qu'au moment où Fou-hi cherchait à combiner des caractères propres à exprimer les formes diverses de la matière et les rapports des choses physiques et intellectuelles, un cheval merveilleux sortit du fleuve portant sur son dos certains signes dont le philosophe législateur forma les huit Koua qui ont conservé le nom de *source des caractères*.

Le *Fong-hoang*, oiseau singulier et immortel, demeure au plus haut des airs et ne se rapproche des hommes que pour leur annoncer les événements heureux et les règnes prospères. Sa tête ornée de caroncules, son col entouré de plumes soyeuses, sa queue tenant de celle de l'argus et du paon, le font facilement reconnaître.

L'étude de ces êtres fantastiques est indispensable pour apprécier le décor des vases chinois; en effet, dans la haute antiquité, les souverains avaient adopté pour symbole le fong-hoang et le faisaient figurer sur les choses à leur usage; plus tard le dragon lui ayant été substitué, l'oiseau sacré devint l'insigne des impératrices.

Le dragon impérial a les membres armés de cinq griffes; il est également l'attribut des fils de l'empereur et des princes de premier et de second rang. Les princes de troisième et de quatrième rang portent le dragon à quatre griffes; mais ceux de cinquième rang et les mandarins n'ont plus pour emblème qu'un serpent à quatre griffes appelé *Mang*.

Indépendamment des êtres sacrés et fantastiques dont il vient d'être question, certains animaux ordinaires peuvent prendre aussi une valeur symbolique; nous avons déjà mentionné le cerf blanc et l'axis, qui accompagnent habituellement le dieu de la longévité; seuls ils expriment la longue vie aussi bien que la grue; celle-ci, dit-on, prolonge son existence jusqu'à des limites extrêmes et prodigue les soins les plus touchants à ses vieux parents jusqu'à leur mort. Le canard mandarin passe pour être tellement attaché à sa compagne qu'il meurt de chagrin si on l'en sépare; il est devenu le type de la fidélité conjugale et d'une heureuse union.

Les douze tchy périodiques du cycle de soixante ans sont représentés en Chine par des animaux correspondant aux douze lunes; en d'autres termes, ce sont les signes du zodiaque chinois : voici leurs noms dis-

posés d'après le rumb, en commençant par le nord : novembre, *le rat;* — décembre, *le bœuf;* — janvier, *le tigre;* — février, *le lapin;* — mars, *le dragon;* — avril, *le serpent;* — mai, *le cheval;* — juin, *le lièvre;* — juillet, *le singe;* — août, *la poule;* — septembre, *le chien;* — octobre, *le sanglier.*

Nous pourrions étendre cette nomenclature en y ajoutant les plantes symboliques; nous préférons nous arrêter ici et renvoyer à ce que nous aurons à dire des fleurs au point de vue de la décoration des vases.

Il est un autre symbolisme sur lequel nous avons à insister, c'est celui des couleurs et des formes; rien en Chine n'est livré au caprice et à la fantaisie; il ne dépend pas de la volonté de celui qui fait bâtir une maison de choisir la couleur des tuiles dont elle sera couverte, ou d'en faire peindre les murs et les portes à sa convenance; les preuves en fourmillent dans la littérature chinoise. Nous lisons, dans le roman des deux jeunes filles lettrées, cette description d'une villa impériale :

« Du haut en bas on ne voyait que des briques émaillées en vert. Les murs d'enceinte brillaient de l'éclat du vermillon. »

Aussi, un bonze interrogé sur le nom du possesseur de cette résidence répond : « Vous voyez là une maison de plaisance de l'empereur. N'avez-vous pas remarqué que le toit du bâtiment est couvert de tuiles émaillées en vert, et que les murs d'enceinte sont peints en rouge? Quel est le magistrat, quel est le prince ou le comte qui oserait usurper une telle décoration? »

Les plus anciens livres de la Chine nous ont conservé les lois de cette symbolique : les couleurs fondamentales sont au nombre de cinq correspondant aux éléments (l'eau, le feu, le bois, les métaux, la terre) et aux points cardinaux. « Le rouge appartient au feu et correspond au sud; le noir appartient à l'eau et correspond au nord; le vert appartient au bois et correspond à l'est, le blanc appartient au métal et correspond à l'ouest, » dit le commentaire du Li-Ki. « Les rites observés sous les trois dynasties (Hia, Han et Cheou, de 2,205 ans avant Jésus-Christ, à 264 de notre ère) ont toujours été les mêmes, et le peuple les a unanimement suivis. Si quelque chose a subi des modifications, ce n'a été que la couleur blanche ou la couleur verte caractéristique de telle ou telle dynastie. »

On trouve encore dans le Tcheou-li (les rites des Tcheou, du dou-

zième au huitième siècle avant l'ère vulgaire) : « Le travail des brodeurs en couleurs (hoa-hoei) consiste à combiner les cinq couleurs.

« Le côté de l'orient est le côté bleu. Le côté du midi est le côté rouge. Le côté de l'occident est le côté blanc. Le côté du nord est le côté noir. Le côté du ciel est le côté bleu noirâtre. Le côté de la terre est le côté jaune. Le bleu se combine avec le blanc. Le rouge se combine avec le le noir. Le bleu noirâtre se combine avec le jaune.

« La terre est représentée par la couleur jaune ; sa figure spéciale est le carré. Le ciel varie suivant les saisons.

« Le feu est représenté par la figure du cercle.

« L'eau est représentée par la figure du dragon.

« Les montagnes sont représentées par un daim.

« Les oiseaux, les quadrupèdes, les reptiles sont représentés au naturel. »

Si singuliers qu'ils paraissent, ces principes trouvent leur application immédiate ; la dynastie des Ming avait adopté pour livrée la couleur verte ; les Taï-thsing prirent la couleur de la terre ou le jaune ; les vases où ces couleurs dominent seront donc en quelque sorte datés et spécialisés dans leur emploi.

Quant aux formes, retenons ceci : les choses soumises au principe mâle (yang), le soleil, le feu et tous les phénomènes de l'ordre moral le plus élevé, sont représentées par ce qui est circulaire ou ovale et par les divisions impaires. Ce que domine le principe femelle (yn), la lune, la terre et les faits d'un ordre inférieur, est représenté par le carré ou le rectangle et par les nombre pairs. Le plan d'un vase, l'observation de ses angles ou des divisions de son décor, vont nous éclairer sur sa destination religieuse et sur le rang de celui qui peut s'en servir, car dans la hiérarchie sociale certains fonctionnaires doivent se borner au culte des esprits d'ordre secondaire ; les autres ont droit de rendre hommage aux puissances supérieures ; à l'empereur seul appartient le devoir suprême de certains actes comme les sacrifices au Chang-ti, la réception du printemps, l'ouverture du labourage. En réunissant ces données curieuses à celles qui sont fournies par les couleurs et les êtres symboliques, un vase devient donc un monument historique facilement explicable, et digne en même temps d'être étudié par l'artiste et par le philosophe.

§ 2. — GOUVERNEMENT. — LANGAGE

Dans un pays où la religion est réduite au respect de tout ce qui est ancien et traditionnel, on ne s'étonnera pas de trouver un gouvernement absolu et théocratique. L'empereur, personnage sacré, Fils du Ciel, comme on le nomme, est le chef des deux pouvoirs spirituel et temporel; des agents supérieurs, réunis en tribunaux et ministères, reçoivent la délégation d'une partie de son autorité et la transmettent aux gouverneurs des provinces qui dirigent à leur tour l'administration civile et le culte.

Un pareil système gouvernemental semblerait avoir été créé au profit d'une aristocratie. Loin de là; en Chine, l'accès des places est facile à tous; des concours publics ouvrent aux lettrés les diverses carrières de l'administration publique; nul ne peut arriver à être préfet ou gouverneur de province s'il n'a conquis les grades académiques; seulement, soumise à une règle commune, l'instruction peut et doit fournir des hommes savants pour les places officielles, mais elle ne saurait préparer des spécialistes; en sorte qu'un han-lin (académicien), enorgueilli du succès de ses poésies, peut tout d'un coup être appelé à commander une armée. Ne nous étonnons donc pas si la Chine, divisée par les partis, conquise et reconquise par des dynasties diverses, a fini par subir la loi de l'étranger, malgré sa civilisation antique et son innombrable population.

L'empire du Milieu était, d'ailleurs, condamné à une immobilité prématurée et à un abaissement certain par la nature de son langage et de sa littérature.

D'après les plus anciens témoignages historiques, Foù-hî inventa l'art d'écrire pour remplacer l'ancien système des cordelettes nouées; il traça, dans ce but, huit koua ou symboles qui ne pouvaient suffire longtemps aux besoins d'une société progressive; aussi, 2698 ans avant J.-C., Thsang-hié, ministre de la droite de Hoang-ti, eut-il ordre de développer l'invention rudimentaire de Foù-hî.

L'écriture de Thsang-hié paraît être le *Kou-wen*, identifié par quelques auteurs avec l'écriture *Khô-teou*, à forme de têtard; elle était purement figurative et fut tellement modifiée par le caprice des novateurs de ces anciens temps, que, dans son livre des *Sentences*, Koung-tseu se plaint amèrement de l'oubli des anciennes formes.

L'empereur Siouen-Wang, de la dynastie des Tcheou (826 ans av. J.-C.), sentit la nécessité d'une réforme, et il chargea *Tcheou*, président du tribunal des historiens, de déterminer les caractères qui auraient cours désormais. Ce ne fut pourtant que cinquante ans plus tard, lorsque *Chi-hoang-ti* devint l'unique souverain de la Chine, qu'on put régulariser l'emploi du *Ta-tchouan* de Tcheou; on voulut même le perfectionner en lui donnant une symétrie factice; de cette tentative naquit le *Siao-tchouan*, dont l'emploi demeura borné aux cachets et aux sceaux.

Une révolution devait bientôt s'accomplir; le papier fut inventé, remplaçant les feuilles d'arbre et les tablettes enduites de vernis sur lesquelles on gravait à la pointe; le nouveau subjectile exigeait l'emploi d'une encre fluide posée au pinceau; or ce procédé conduisait forcément à une délinéation plus cursive. *Tching-mo* écrivit 3,000 caractères en se conformant au nombre et à la disposition des traits déjà adoptés. Cette écriture élégante devint officiellement celle des ministères et des tribunaux; de là le nom de *Li-chou*, écriture des bureaux qui lui a été donné.

Sous l'empereur Youen ti (48 à 33 av. J.-C.), un eunuque du palais inventa des caractères cursifs qu'on employait dans les placets et rapports soumis au souverain; perfectionnés bientôt par un calligraphe célèbre, ils devinrent d'usage général sous le nom de *Thsao-chou*.

Cependant cette tachygraphie capricieuse, difficile à lire à cause des ligatures et des abréviations, perdit faveur; elle avait amené une véritable perturbation dans l'éducation nationale, et l'on comprit la nécessité de revenir à l'usage de signes exacts. L'écriture *li*, ou des bureaux, légèrement modifiée et régularisée de manière à se prêter à la composition des livres imprimés, fut établie sous la dénomination de *Kiai-chou;* c'est elle qui sert encore de nos jours. La première invention en paraît due à *Sse-tchong*, roi de Tchang-Kou, qui vivait sous les Tsin (265 à 419).

Nous donnerons plus loin des types de ces divers caractères, mais avant tout nous devons dire quelques mots du système général de la langue chinoise écrite et des modifications qu'elle a subies. Dans le principe elle était purement figurative, mais on comprend que, sous cette forme idéographique, elle ne se prêtait qu'à l'expression des idées concrètes naturellement assez restreintes. D'ailleurs, il était impossible

de figurer tous les objets de la nature, d'exprimer les noms propres, les affections de l'âme humaine, tous les désirs, toutes les pensées; il fallait donc trouver un nouvel élément qui rendît les sons de la langue parlée; c'est ce que l'on fit par l'invention des *phonétiques*. L'idée principale fut dès lors exprimée par un signe fondamental nommé clef, auquel s'adjoignit un second groupe uniquement indicatif du son. Distinguons pourtant entre les caractères doubles destinés à représenter des *idées combinées* et ceux dont nous venons d'exposer le principe; dans les premiers, le rapprochement de deux figures fait naître naturellement l'idée complexe à exprimer; ainsi, en réunissant les images du soleil et de la lune, on forme le caractère *ming* qui signifie *lumière, brillant;* la figure de l'arbre répétée deux fois exprime une *forêt*, *lin;* une bouche et un oiseau signifient *chant*, *ming*; la figure de l'eau et celle d'un œil expriment *les larmes*, *pleurer*.

Dans le système phonétique, le signe *li* qui, seul et figurativement, signifie le terrain où l'on a établi sa demeure, un espace déterminé, perd cette signification en s'adjoignant à l'image générique des poissons, le groupe prend le son *li* du dernier signe et forme le nom du poisson *li*, la carpe; le caractère figuratif de l'arbre, joint au signe *pe* blanc, devient le nom de l'arbre cyprès, pe. Si les Chinois eussent poussé cette invention jusqu'à ses dernières conséquences, ils seraient arrivés à la découverte des éléments syllabiques et même alphabétiques, et les progrès de leur littérature n'eussent plus eu de bornes. Mais, tout en augmentant par les combinaisons phonétiques, le nombre d'abord assez restreint de leurs caractères, ils restèrent soumis aux entraves naturelles de toutes les langues figuratives.

Un mot maintenant sur les diverses dynasties qui ont gouverné la Chine et sur la manière de qualifier les membres de ces dynasties. Au Céleste-Empire, un homme qui passe de la vie privée dans la vie publique, peut modifier son nom pour le mettre en harmonie avec ses fonctions nouvelles, ou pour exprimer les dignités dont il est revêtu; mais le souverain, en arrivant au trône, doit perdre son individualité afin de se mieux confondre dans le grand pouvoir qu'on appelle la dynastie. Après sa mort et par un jugement analogue à celui qui se pratiquait chez les anciens Égyptiens, on pèse ses actes, et, selon leur mérite, on crée la dénomination sous laquelle il ira prendre rang dans la salle des ancêtres. Ainsi, quand l'illustre fondateur de la dynastie

des Ming était encore un obscur particulier, son nom était *Tchou-youan-tchang;* lorsqu'il conduisit les troupes qui bientôt le proclamèrent leur chef, on l'appela *Tchou-kong-tseu*; devenu maître du Kiang-nan, il prit le titre de *Ou-koue-kong*, c'est-à-dire prince de Ou; enfin, sa tablette commémorative le désigne comme le grand aïeul de la dynastie brillante, *Ming-tai-tsou*.

Or, pour tenir lieu du nom personnel auquel il renonce, et qu'on ne saurait prononcer sans encourir la peine de mort, le souverain impose aux années de son règne une épithète significative qui sert à le désigner lui-même : Ming-tai-tsou, empereur par la force des armes, choisit pour exprimer sa puissance les mots *Hong-wou*, grand guerrier; son successeur, élevé sans conteste, put laisser reposer l'épée et faire fleurir l'étude; il s'appela *Kian-wen-ti*, l'empereur restaurateur des lettres. Voilà le *nien-hao*.

Les limites dans lesquelles doit se renfermer ce livre ne nous permettent pas de donner la liste générale des nien-hao; nous nous bornerons à mentionner les noms et les dates des diverses dynasties, en y ajoutant la chronologie complète des deux dernières, dont les noms peuvent se rencontrer sous les porcelaines.

La première dynastie, celle des Hia, commence sous le huitième cycle, l'an 2205 avant notre ère, avec l'empereur Yu.

La deuxième, celle des Chang, commence en 1783, avec le règne de Tching-tang.

La troisième, des Tcheou, est inaugurée en 1183, par Tching-tang.

La quatrième, tout éphémère, celle des Thsin, commence en 255, sous Sian-wang.

La cinquième, des Han, est instituée en 202 par Taï-tsou-kao-hoang-ti; l'an 1er de notre ère, Hia-ping-ti accède au trône et donne aux années de son règne le nom de *Youan-chi*, commencement originaire.

En 220, l'empire est divisé en trois royaumes (San-koue).

La sixième dynastie, celle des Tçin, commence en 265, avec l'empereur Wou-ti.

La septième, des Pe-Soung, est inaugurée en 420 par un autre Wou-ti.

La huitième, des Tsi, commence en 479, avec Kao-ti.

La neuvième, des Liang, date de 502.

La dixième, des Tchin, commence en 557.

La onzième, des Souï, est inaugurée en 581 par Wen-ti.

La douzième, des Thang, commence en 618, avec Kao-tsou.

La treizième, dite des Liang postérieurs, arrive en 907. C'est la première des cinq petites dynasties.

La quatorzième, des Thang postérieurs, succède en 923.

La quinzième, des Tsin postérieurs, commence en 936.

La seizième, des Han postérieurs, arrive en 947.

La dix-septième, des Tcheou postérieurs, date de 951 et termine cette période de l'histoire.

La dix-huitième, celle des Soung, commence en 960 pour finir en 1279, après avoir été en concurrence avec deux autres dynasties.

La dix neuvième, celle des Kin, règne en 1123 simultanément avec les Soung.

La vingtième, des Youan, commence en 1260.

La vingt-unième, celle des Ming, accède au trône en 1368 ; voici la liste de ses divers nien-hao :

洪武	1368,	Hong-wou,	surnommé	Taï-tsou.
建文	1399,	Kian-wen,	—	Choui-ty.
永樂	1403,	Yong-lo,	—	Tching-tsou.
洪熙	1425,	Hong-hy,	—	Jin-tsoung.
宣德	1426,	Siouen-te,	—	Siouan-tsong.
正統	1436,	Tching-tong,	—	Ying-tsong.
景泰	1450,	King-taï,	—	King-ti.
天順	1457,	Thien-chun,	—	Ying-tsong.
成化	1465,	Tching-hoa,	—	Tchun-ti.
弘治	1488,	Hong-tchi,	—	Siao-tsong.
正德	1506,	Tching-te,	—	Wou-tsong.
嘉靖	1522,	Kia-thsing,	—	Chi-tsong.
隆慶	1567,	Long-king,	—	Mou-tsong.
萬曆	1573,	Wan-li,	—	Chin-tsong.
泰昌	1620,	Taï-tchang,	—	Kouang-tsong.

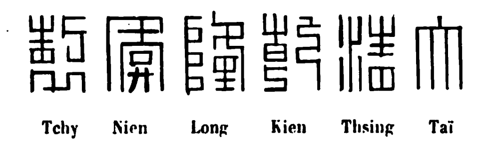
啓天	1621,	Thien-ki,	surnommé	Tchy-ti
禎崇	1628,	Tsoung-tching,	—	Hoaï-tsong.
光弘	1644,	Hong-kouang,	—	Fou-wang.
武紹	1646,	Long-wou,	—	Thang-wang.
武隆	1646,	Chao-wou,		
曆永	1647,	Yong-li,	—	Kouei-wang.

VINGT-DEUXIÈME DYNASTIE DES TAI-THSING.

命天	1616,	Thien-ming,	—	Taï-tsou.
聰天	1627,	Thien-tsong,	—	Taï-tsong.
德崇	1636,	Tsoung-te,	—	du même.
治順	1644,	Chun-tchi,	—	Chi-tsou,
熙康	1662,	Khang-hy,	—	Ching-tsou.
正雍	1723,	Yong-tching,	—	Chi-tsong.
隆乾	1736,	Kien-long,	—	Kao-tsong.
慶嘉	1796,	Kia-king,	—	Jin-tsong.
光道	1821,	Tao-kouang,		
豐咸	1851,	Hien-fong.		

C'est ce dernier empereur qui régnait au moment où les troupes françaises s'emparèrent de Pékin et où les Anglais incendiaient le palais de Youen-ming-yuen, le Versailles de la Chine.

Pour faire usage de ces chronologies, il faut se pénétrer de ce principe : l'écriture chinoise se trace ordinairement en colonnes verticales, se succédant de droite à gauche; lorsqu'une phrase doit être exprimée en une ligne horizontale, les caractères se doivent lire aussi de droite à gauche, comme dans cette inscription formulée en siao-tchouan :



Tchy Nien Long Kien Thsing Taï

Tai thsing Kien long nien tchy, qu'il faut expliquer en sens inverse :

tchy fabriqué, *nien* pendant la période, *Kien-long* nien hao de 1736 à 1795, *Tai-thsing*, de la dynastie très-pure ou de la dynastie des Tai-thsing. Mais il est assez rare que les inscriptions dynastiques prennent

年成大
製化明
年乾大
製隆清

cette forme; le plus souvent elles se formulent en deux colonnes de trois caractères, ou en trois colonnes de deux; ainsi : ta ming-Tching hoa-nien tchy, se lit : nien tchy, fabriqué pendant la période de Tching-hoa, de la grande dynastie des Ming. Tai-thsing kien long nien tchy se traduit comme il a été dit plus haut. Il est inutile d'ajouter que lorsque le nien-hao se formule en long, c'est-à-dire en deux lignes de trois caractères, le nom d'années se trouve divisé, le premier signe, terminant la ligne de droite, et le second commençant celle de gauche.

Lorsque l'inscription dynastique doit être réduite à quatre caractères, elle se compose uniquement du nien-hao proprement dit et de la formule nien tchy, en d'autres termes, dans les deux exemples précédents on obtiendrait la forme à quatre caractères, en supprimant la première colonne consacrée à donner le nom de la dynastie. Pour les Ming et les Thsing, cette méthode est sans inconvénient, attendu qu'il ne se trouve aucun nom semblable répété dans l'une et l'autre.

年大
製明

On rencontre assez fréquemment cette légende : *Ta-ming nien tchy;* c'est le nom d'une période qui s'étend de 457 à 464, sous les Pe-soung; elle est donc fausse, ou peut-être faut-il y voir une inscription des Ming, que l'écrivain aurait contractée involontairement en passant le nom d'année.

Nous avons donné plus haut l'inscription de Kien-long en siao-tchouan; c'est cette légende qui nous a mis sur la voie pour la lecture des cachets, jusqu'alors inexpliqués en France et difficiles à déchiffrer même pour les Chinois non paléographes; en contractant cette légende



par groupes de deux caractères nous sommes parvenu à reconnaître ce cachet très-fréquent sur les objets d'art. Or, comme à partir du dix-huitième siècle la plupart des nien-hao s'exprimaient ainsi, nous avons cherché à en déterminer la forme et nous sommes arrivé à formuler cette liste des souverains mongols, par ordre chronologique :

Young-tching, 1723 à 1735.

Kien-long (voir plus haut), 1736 à 1795.

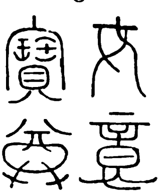
Kia-king, 1796 à 1820.

Tao-kouang, 1821 à 1850.

Hien-fong, 1851 à

Pour l'acquit de la promesse faite précédemment de donner un exemple des principaux genres de l'écriture chinoise, il nous reste à reproduire quelques types du Ta-tchouan. Il est très-habituel de rencontrer sur les vases les deux inscriptions votives *fou*, bonheur et *cheou*, longévité. Ce dernier est très-variable dans sa forme, et l'on verra plus loin un vase couvert de ses diverses formes antiques ou régulières.

Voici une inscription plus importante encore, qu'on trouve sous des vases décernés en récompense de services rendus à l'État : *Jou-y pao tsun*, précieux vase honorifique donné en souvenir (de services publics).



§ 3. — MŒURS. — USAGE DES VASES.

La Chine offre cette particularité que les vases ont leur part dans les cérémonies publiques et privées, des noms spéciaux tirés de leur usage, et des formes déterminées suivant leur rôle officiel ; il est donc important de jeter un rapide coup d'œil sur ce tableau de mœurs, où le curieux peut trouver quelques enseignements.

Les monuments pour le culte public sont les *Than*, grands autels

en plein air, les *Miao*, grands temples, et les *Thse*, ou petits temples; c'est là que les fonctionnaires accomplissent, à certains jours, les cérémonies pour lesquelles l'officier des plantes aromatiques *yo* mélange celles-ci au vin des libations, et que le *Tchang-jin* prépare les vases *I*, *Loui* et *Yeou*. Mais chacun a chez soi un lieu réservé pour le culte familier; on y voit souvent la figure de Fo, celle de Kouan-in, de Tsao-chin, l'esprit du foyer, ou de Chin-nong, cet ancien roi qui apprit aux hommes à faire cuire leurs aliments: ce qu'on ne saurait manquer d'y voir, ce sont les tablettes des ancêtres.

L'autel, sur lequel reposent ces choses saintes, est une table plus ou moins allongée, installée ordinairement devant un tableau religieux, et meublée ainsi: des vases à brûler les parfums ou tings; les vases d'accompagnement, qui contiennent une petite pelle et des bâtonnets de bronze pour attiser le feu; des coupes ou des vases pour contenir le vin consacré, d'autres coupes, *tsio*, de forme particulière, pour les libations; des flambeaux et des potiches, ou des cornets remplis de fleurs.

Le nombre des vases de sacrifice n'est d'ailleurs pas arbitraire; l'empereur en employait neuf, les nobles sept, les ministres d'État cinq, et les lettrés trois. Il est bien entendu encore qu'anciennement la matière des coupes était graduée: celles de l'empereur étaient en or; celles des ministres en cuivre; celles des lettrés en airain. Depuis, il s'est établi une liberté plus grande, et le mérite d'art a pu élever la porcelaine au niveau des plus riches métaux; nous avons vu des tings *circulaires à trois pieds*, soit en craquelé, en blanc de Chine ou en porcelaine de famille verte, qui avaient dû être employés dès lors par les dignitaires qui rendent hommage aux puissances supérieures. Nous pouvons citer, par contre, de simples bols ou des coupes basses, dont la prétention à rivaliser avec le brûle-parfums de métal se révélait par une inscription tracée sous le pied et disant: *Ting de rare et extraordinaire pierre précieuse*, Ting chi tchin khi chi pao.

鼎奇
之玉
珍寶

Ici l'hyperbole est évidente; elle doit peu surprendre chez un peuple rusé, qui cherche à tromper jusqu'à ses dieux en leur offrant des ronds de papier doré, qui doivent être accueillis comme de la monnaie véritable.

Nous ne doutons pas que des théières ornées de la figure des immor-

tels, des bols représentant l'hommage rendu aux étoiles San-hong, des pièces où les Fong-hoang et les Ki-lin sont entourés des nuages et du tonnerre, ne soient destinés à prendre sur la table sacrée la place des différents vases nommés plus haut.

Dans la vie de chaque jour, le rôle de la porcelaine n'est pas moins important ; en Chine, la politesse, le respect du rang et de l'âge sont les premières vertus de l'homme bien élevé ; aussi l'hospitalité s'exerce-t-elle avec un soin, nous dirions presque une ostentation dont nous ne pouvons avoir l'idée dans notre vie active et occupée ; tout homme du monde doit avoir une salle de réception dont les murs sont ornés de rouleaux inscrits de sentences ou couverts de peintures estimées ; le mobilier consiste uniquement en étagères chargées de vases de fleurs et de plats de fruits odorants ; il est de bon goût de choisir les éléments de cette décoration de telle sorte qu'elle puisse flatter l'hôte et s'harmonier avec ses fonctions et les actes de sa vie. Est-ce un guerrier ? Les tableaux et les vases lui montreront le Mars chinois ou les grands généraux des anciens jours, les combats, les revues, les tournois, toutes ces compositions hardies que la famille verte aborde dans ses plus beaux spécimens. Est-ce un lettré, un poëte ? Il verra partout la figuration de Koung-tseu, celle de Pan-hoei-pan, la femme célèbre comme écrivain et comme historiographe, ou bien la singulière image de Li-taï-pe, rimeur ivrogne classé au rang des demi-dieux et qui, selon la fable, aurait été élevé au ciel sur un poisson monstrueux.

Un autre rôle non moins important des vases est celui qu'ils sont appelés à jouer comme offrande et même encore comme récompense. En Chine, dès la plus haute antiquité, il a existé une sorte de journal officiel destiné à conserver la mémoire des services éminents rendus au pays ; *Tse*, qui proprement signifie livre, écriture, est devenu le nom des actes publics accordant ces honorables mentions. Lorsqu'un fonctionnaire les avait plusieurs fois méritées, le souverain lui décernait un vase *Tsun*, ou honorifique, gravé de l'inscription dédicatoire ; c'était un titre à toutes sortes d'immunités.

Cet antique mode de récompense a persisté en se modifiant dans sa forme ; au simple vase de métal précieux ont succédé des cadeaux plus matériellement utiles, tels qu'une habitation dans la ville ou aux champs, mais toujours accompagnés de vases ou de services d'une qua-

lité exceptionnelle et revêtus de l'inscription *honorante ;* ainsi, nous possédons une porcelaine sur laquelle on lit : *Personnages élevés aux honneurs et à la fortune à cause de leur mérite et de services (rendus à l'État). L'année Kia-chin, sous la dynastie actuelle, Sié-tchu-chin s'établit dans une maison de plaisance donnée par l'empereur.* Cette mention, les individus récompensés étaient autorisés à la faire transcrire sur tous les objets à leur usage ; elle devenait un gage d'inviolabilité, et nous voyons, par le code chinois, qu'il fallait à la justice une autorisation de l'empereur pour franchir, même dans un intérêt de vindicte publique, le seuil protégé par la formule honorante.

Moins intéressants, cela est incontestable, les vases *Jou-y* (vœux de bon augure) sont encore fort curieux ; les Chinois se font des cadeaux réciproques, soit au renouvellement de l'année, soit à l'anniversaire de leur naissance, soit enfin lorsqu'une nomination officielle appelle un homme aux charges publiques ou lui confère une promotion de grade. L'un des plus précieux exemples de ce dernier emploi du Jou-y nous est offert par un vase bleu, inscrit de ces mots : *Tchoang-youen-ki-ti.* Ce titre, obtenu au concours, est le plus élevé qui se puisse décerner ; il ouvre la porte de l'académie des Han-lin, et assure un rang éminent dans l'État.



Vase orné de signes Longévité.

Quant aux vœux de bonheur et de longévité, ils sont fréquemment exprimés sur les porcelaines. Tantôt c'est par un seul caractère emprunté à l'écriture régulière ou au Ta-tchouan; ailleurs, c'est par la répétition du mot sous toutes ses formes antiques ou modernes, simples ou ornementées, comme dans le charmant vase à vernis nankin, que nous reproduisons, et dont les anses mêmes sont formées du mot *cheou* en thsao.

Nous possédons un bol où le même mot est écrit en caractère régu-

lier dans des pêches alternativement jaunes et rouges, qui sont elles-mêmes l'emblème de la longévité. Une formule plus significative encore est celle-ci : *Cheou-pi-nan-chan — fou-jou-tong-haï*, longévité comparable à celle de la montagne du Midi; bonheur grand comme la mer d'Orient! Mais le plus commun des joui est celui composé des quatre caractères : *fou-kouei tchang-tchun*, qui signifient la fortune, les dignités, un printemps éternel !

壽比南山 福如東海

富貴長春

Rangerons-nous dans la même classe les inscriptions qui sont à la louange de l'objet même, comme celle-ci :

雅玩 *Tchoui ouan*, chose précieuse à offrir? Alors nous devrions y ajouter les légendes suivantes :

奇珍如五 *Khi tchin jou ou*, extraordinaire comme les cinq choses (précieuses).

玉廈金華 *Yu ya kin hoa*, splendide comme l'or de la maison du Jade.

博古珍玩 *Po kou tchin ouan*, curieux objet pour les connaisseurs d'antiques. Ici il y a peut-être une allusion directe au sujet qui représenterait une scène copiée sur quelque ancien kouan khi devenu célèbre.

富貴佳器 *Fou kouey kia khi*, beau vase (à l'usage) des riches et nobles.

玉堂佳器 *Yu thang kia khi*, beau vase de la salle du Jade. On désigne l'Académie sous le nom de salle du Jade; il ne serait donc pas impossible qu'il s'agît d'une pièce destinée à être offerte à un *Han-lin* (académicien), ou à parer le lieu de réunion des lettrés dans le palais académique.

On trouve assez fréquemment, en effet, des inscriptions indicatives du lieu que doit occuper un vase; les mots : *tchou fou*, palais, 樞府 sont de ce nombre; quant aux légendes qui vont suivre, elles ont sans nul doute la même valeur; mais un dignitaire connaissant les temples et les divers appartements de la demeure impériale pourrait seul en déterminer le sens précis.

on peut sentir, mais on ne saurait exprimer cette douce tranquillité dont on est redevable à une boisson ainsi préparée.

« Soustrait pour quelque temps au tumulte des affaires, je me trouve enfin seul dans ma tente, en état d'y jouir de moi-même en liberté : d'une main je prends un Fo-cheou que j'éloigne ou que j'approche à volonté; de l'autre je tiens la tasse au-dessus de laquelle se forment encore de légères vapeurs agréablement nuancées; je goûte par intervalle quelques traits de la liqueur qu'elle contient; je jette de temps en temps des regards sur le mei-hoa; je donne un léger essor à mon esprit, et mes pensées se tournent sans effort vers les sages de l'antiquité. Je me représente le fameux Ou-tsiouan ne se nourrissant que du fruit que porte le pin; il jouissait en paix de lui-même dans le sein de cette austère frugalité; je lui porte envie et je voudrais l'imiter. Je mets quelques pignons dans ma bouche et je les trouve délicieux. Tantôt je crois voir le vertueux Lin-fou façonner de ses propres mains les branches de l'arbre mei-hoa. C'est ainsi, dis-je en moi-même, qu'il donnait quelque relâche à son esprit, déjà fatigué par de profondes méditations sur les objets les plus intéressants. Je regarde alors mon arbrisseau, et il me semble qu'avec Lin-fou j'en arrange les branches, pour leur donner une forme nouvelle. Je passe de chez Lin-fou chez Tchao-tcheou ou chez Yu-tchouan; je vois le premier, entouré d'un grand nombre de petits vases dans lesquels sont toutes les espèces de thé, en prendre tantôt de l'une, tantôt de l'autre, et varier ainsi sa boisson; je vois le second boire avec une profonde indifférence le thé le plus exquis, et le distinguer à peine de la plus vile boisson. Leur goût n'est pas le mien, comment voudrais-je les imiter?

« Mais j'entends qu'on bat déjà les veilles, la nuit augmente sa fraîcheur; déjà les rayons de la lune pénètrent à travers les fentes de ma tente et frappent de leur éclat le petit nombre de meubles qui la décorent. Je me trouve sans inquiétude et sans fatigue, mon estomac est dégagé et je puis sans crainte me livrer au repos. C'est ainsi que, suivant ma petite capacité, j'ai fait ces vers au petit printemps de la dixième lune de l'année ping-yn (1746) de mon règne.

« Kien-long. »

§ 4. — POTERIES ANTIQUES.

En Chine, la poterie remonte à une très-haute antiquité; c'est sous l'empereur *Hoang-ti* (de 2698 à 2599 avant notre ère) que *Kouen-ou* découvrit les premiers secrets céramiques; le souverain, appréciant la portée d'une invention aussi utile, créa un intendant pour en surveiller le développement.

A quelle nature d'argile appartenaient les vases de Kouen-ou? vers quelle époque les Chinois firent-ils de la véritable porcelaine? L'état actuel de la science ne permet pas de répondre à ces questions. Le seul livre sur la matière publié au Céleste-Empire, et traduit par M. Stanislas Julien, ne peut inspirer aucune confiance; l'auteur, aussi étranger que son interprète aux premières notions céramiques, confond sous une même appellation les grès, la porcelaine et même les émaux sur cuivre, en sorte qu'il n'y a aucune théorie à baser sur ses assertions. Un moment on put croire à l'antiquité de la poterie kaolinique; des voyageurs avaient rapporté d'Égypte de petites bouteilles vendues par les Arabes parmi certains objets provenant des fouilles; ces bouteilles, un peu aplaties, à fond vert pâle semé de pustules en relief imitant la chair de poule, ont deux médaillons en réserve, l'un décoré d'une plante, célosie à crêtes ou iris, l'autre portant des caractères tracés cursivement en noir. M. Rosellini, d'abord incrédule, déclara qu'il







avait été témoin de la découverte d'une de ces chinoiseries dans un tombeau de la dix-huitième ou de la vingtième dynastie, ouvert pour

la première fois; ces porcelaines auraient eu dès lors plus de 3600 ans d'âge. Aussi l'émoi fut grand; les musées de France et d'Angleterre ouvrirent leurs vitrines aux prétendus antiques; mais, comme les savants sont naturellement sceptiques, on chercha, et la vérité ne se fit pas attendre.

D'abord, M. Prisse, en pressant de questions les Arabes du Caire, spécialement voués au trafic des curiosités, leur fit avouer qu'ils n'avaient jamais recueilli de porcelaines dans les ruines et que la plupart des bouteilles livrées aux voyageurs provenaient de Qous, de Geft et de Qosseyr, entrepôts successifs du commerce de l'Inde dans la mer Rouge. M. Medhurst, interprète du gouvernement anglais à Hong-Kong, alla plus loin; ayant remarqué que les inscriptions des petits vases n'avaient rien de commun dans la forme avec les écritures primitives du Céleste-Empire, il voulut constater la date de ces fragments littéraires. Il reconnut d'abord que, si déformées qu'elles fussent, les légendes reproduisaient seulement cinq passages différents; le premier dit : « La lune brille au milieu des sapins; » c'est la troisième ligne d'un sonnet de Wang-wei, qui florissait de 702 à 745. Le second, assez souvent répété et figuré ici, doit se lire : « Seulement dans le milieu de cette montagne; » c'est une partie du quatrain composé par Kie-taou, qui vivait aussi sous les Tang de 831 à 837. Le troisième, complétement déformé, peut cependant être reconnu comme tiré d'un quatrain de Chaou-Young, poëte qui vivait sous les Tsoung de 1068 à 1085, quatrain dont voici la traduction : « La lune passant au zénith et les zéphyrs venant au travers du lac causaient tous deux un doux sentiment de tranquillité que peu, je pense, peuvent concevoir. » Le quatrième, le plus fréquent de tous, se lit : « Les fleurs qui s'ouvrent ont amené une nouvelle année. » C'est une partie de la deuxième ligne d'un sonnet de Wei-ying-wou, poëte, qui vivait à un grand âge sous les Tang, c'est-à-dire de 702 à 795. Il est adressé à un ami éloigné, et il exprime ainsi la mélancolie produite par leur séparation : « L'année dernière, dans la saison des fleurs, je te rencontrais et partais avec toi, frère, et maintenant les fleurs qui s'ouvrent ont amené une nou-

velle année. Ce monde et ses affaires sont incertains; je ne puis sonder l'avenir, les chagrins du printemps pèsent sur mon cœur. Je cherche solitairement ma couche, mon être est torturé par la maladie; je brûle d'envie de revoir ma patrie. »

Le cinquième et dernier fragment : « La fleur d'amandier s'ouvre de tous côtés par milliers, » paraît aussi appartenir à la poésie de la dynastie des Tang.

Il est donc parfaitement démontré que, loin d'être antiques, ces petits spécimens de l'art chinois ne peuvent même pas remonter jusqu'à l'époque où les vers qu'ils répètent ont été mis au jour; on pourrait tout au plus attribuer leur fabrication aux premières années de la dynastie des Ming. Telle est l'opinion de M. Medhurst, d'accord sur ce point avec les savants du Céleste-Empire; cet éminent sinologue ajoute que ses recherches, pour établir la date de l'invention de la porcelaine, n'ont eu qu'un résultat incomplet; la mention la plus ancienne qu'il en ait rencontrée se trouve dans un poëme publié sous Wan-ti, de la dynastie des Han (175 à 151 av. J.-C.), et encore elle se rapporte à la *porcelaine verte*. Plus tard, Pan-yo, écrivain de la dynastie des Tsin (260-268 de notre ère), parle de *tasses de porcelaine décorées de plusieurs couleurs dans lesquelles on verse le vin*.

Occupons-nous de la première mention. Il est incontestable que les plus anciens spécimens connus de la poterie chinoise ne sont pas précisément en porcelaine; d'une pâte dense, excessivement dure, très-colorée en brun, il leur manque le caractère spécial de la translucidité, et ils doivent en outre recevoir un émail plus ou moins opaque qui puisse dissimuler la couleur de la pâte; c'est là l'enduit qu'on appelle *céladon;* sa couleur varie du gris roussâtre au vert de mer plus ou moins foncé; c'est donc d'un céladon qu'il est question dans la poésie du règne de Wan-ti.

Le décor habituel de ces antiques produits est assez simple; s'agit-il du céladon gris roussâtre, teint en partie par l'influence de l'argile sous-jacente, il est le plus souvent relevé d'un réseau de petites cassures régulièrement espacées : c'est le *craquelé*. Comment les Orientaux eurent-ils l'idée de considérer comme un embellissement de leurs vases ce que l'on range, chez nous, parmi les plus grands défauts d'une poterie? Le craquelage est, en effet, la dégradation d'une terre cuite dont *le cœur*, *la pâte*, est plus sensible aux changements de tempéra-

ture que l'enduit extérieur; dans les faïences communes cet accident est fréquent; la terre légère et poreuse étant très-dilatable entraîne son émail qui, à défaut d'élasticité, se sépare en fragments d'autant plus multipliés que sa résistance est plus grande.

La porcelaine dure, par l'homogénéité des éléments de sa pâte et de sa couverte, est précisément à l'abri de cette double action, et, pour obtenir la craquelure, il a fallu modifier savamment la couverte pour la rendre plus ou moins dilatable et rompre l'harmonie de retrait existant naturellement entre elle et la pâte; et le problème a été résolu avec une telle exactitude qu'il se produit, au gré du potier, un craquelé *grand*, *moyen* ou *petit;* ce dernier prend le nom de *truité.*

Pour faire réussir le craquelé, il suffit d'exposer une pièce sortant du four à l'action du froid ou même au contact de l'eau; il se produit alors des fissures profondes que l'on remplit ensuite de noir, de rouge ou de toute autre couleur. Les pièces les plus anciennes, ordinairement à craquelure moyenne noire, reçoivent souvent une décoration accessoire consistant en zones d'ornements sigillés exécutés avec la pâte d'un brun ferrugineux; s'il existe des appendices, masques en demi-relief, têtes de lions portant des anneaux mobiles, ils sont modelés avec la même pâte.

Le grand craquelé rempli soit en noir, soit en rouge, se fait généralement sur un enduit beaucoup plus blanc que le craquelé ordinaire. Mais il existe un procédé au moyen duquel on peut obtenir plusieurs genres de craquelures sur une même pièce; par une chauffe artificielle arrêtée tout à coup, on parsème le vase de fendillures tellement fines qu'il faut les colorier par l'infiltration d'un liquide; c'est ainsi qu'est fait le craquelé pourpre et celui chamois ou café; ce dernier s'associe parfois au grand craquelé noir.

Dans les époques intermédiaires entre l'antiquité et le quinzième siècle, le craquelage a été appliqué sur une couverte d'un jaune brun doré, appelée en chinois *tse-kin-yeou*, c'est-à-dire vernis d'or bruni ou feuille morte. La science des céramistes est allée jusqu'à tracer sur ces fonds des réserves d'émail blanc rehaussées d'inscriptions ou de figures en bleu, et qui résistent au fendillage. Plus tard, on a même fait des vases avec zones successives de vernis coloré (jaune ou bleu), de craquelé et de vernis blanc décoré en cobalt.

Le *truité* a le plus souvent été appliqué sur de petites pièces à émail

vif, comme le vert feuille de camellia; ces pièces restent constamment dépourvues d'ornements accessoires; mais leur galbe est cherché et marqué, presque toujours, au sceau de la plus grande distinction.

Mentionnons ici un truité sur céladon d'un genre particulier, le long-thsiouen. Ce nom est celui d'une localité où, sous les Song, on fabriquait diverses espèces de porcelaines; depuis les Ming, il a été réservé à des vases d'un vert olive foncé à fines craquelures non remplies; Le plus beau long-thsiouen que nous connaissions appartient à M. Parguès.

Revenons à la porcelaine verte de Wan-ti, c'est-à-dire au *céladon* proprement dit. Sa couleur est assez triste; aussi le plus souvent est-il ornementé en relief de méandres, de groupes de fleurs, de combinaisons géométriques rappelant un pavage; on y creuse aussi des frises ou des arabesques et entrelacs qui, remplis par la couverte ombrante, prennent un ton puissant et ressortent vivement sur le fond; c'est là le *céladon fleuri*. Il y a aussi un *céladon craquelé*, qu'on ne saurait confondre avec le craquelé gris, le fond étant généralement d'un vert bien plus déterminé que celui du céladon fleuri, ou *tchoui*.

Vers les commencements des Ming, on a décoré des pièces en craquelé; le décor polychrome sur céladon ne paraît pas remonter au delà des derniers empereurs de la même dynastie.

A mesure qu'on se rapproche des époques modernes, les craquelés et les céladons perdent de leur aspect sombre; cela tient à la transformation de la pâte, qui devient de plus en plus blanche. Il existe aussi un céladon bleu généralement connu sous le nom de *bleu empois;* nous en parlerons plus au long en nous occupant des fabrications japonaises.

Parmi les fabrications de choix, dites au grand feu, il en est une fort intéressante décrite dans la curieuse lettre du P. d'Entrecolles en date du 25 janvier 1722. Ce missionnaire était particulièrement attaché au district de King-te-tchin, où se trouvaient les fabriques de porcelaine, et sa correspondance a singulièrement contribué à éclairer l'Europe sur la céramique chinoise. « On m'a apporté, dit-il, une de ces pièces de porcelaine qu'on nomme *yao-pien* ou *transmutation*. Cette transmutation se fait dans le fourneau et est causée par le défaut ou par l'excès de la chaleur, ou bien par d'autres causes qu'il n'est pas facile de conjecturer. Cette pièce, qui n'a pas réussi, selon l'ouvrier, et qui est l'effet du pur hasard, n'en est pas moins belle *ni moins*

estimée. L'ouvrier avait dessein de faire des vases de rouge soufflé : cent pièces furent entièrement perdues ; celle dont je parle sortit du fourneau semblable à une espèce d'agate. »

Le bon père avait-il été trompé par un faux renseignement ? la fabrication du yao-pien avait-elle été négligée, puis reprise au dix-huitième



Vase flambé, représentant un groupe de ling-tchy.

siècle ? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve des vases à couverte *flambée* (tel est le nom commercial français du yao-pien) d'une date très-ancienne et d'une exécution pratique et non point accidentelle.

Quant à la cause de la transmutation, la science moderne la connaît si bien qu'elle peut, dans le laboratoire, obtenir sûrement chacun de ses effets. Les métaux changent d'état et d'aspect suivant leur com-

binaison avec l'oxygène; ainsi, pour nous borner à la question qui nous occupe, le cuivre *oxydulé* fournit à la peinture vitrifiable un beau rouge qui, jeté en masse sur les vases, forme la teinte dite *haricot;* avec un équivalent de plus d'oxygène, il devient *protoxyde* et produit un beau vert susceptible de se transformer en bleu céleste lorsque l'oxygénation est poussée encore plus loin. Or ces diverses combinaisons peuvent s'effectuer subitement dans les fours au moyen de tours de main hardis. Lorsqu'un feu clair, placé dans un courant rapide, entraîne une colonne d'air considérable, tout l'oxygène n'est pas brûlé et il peut s'en combiner une partie avec les métaux en fusion; si, au contraire, on fait arriver dans le récipient d'épaisses fumées dont la masse charbonneuse, avide d'oxygène, absorbe partout ce gaz nécessaire à sa combustion, les oxydes peuvent être détruits et le métal révivifié complétement. Placée à un moment donné dans ces diverses conditions par l'introduction rapide et simultanée de courants d'air et de vapeurs fuligineuses, la couverte haricot arrive à se transformer pour prendre un aspect des plus pittoresques; des colorations veinées, changeantes, capricieuses comme la flamme du punch, diaprent sa surface; l'oxydule rouge, passant au bleu pâle par le violet et au protoxyde vert, s'évapore même complétement sur certaines saillies devenues blanches, et fournit ainsi d'heureux accidents.

Et comme, pour le craquelé, les Chinois sont tellement sûrs de leur pratique qu'ils composent toutes leurs paires de vases d'une pièce où le rouge domine et d'une autre à fond presque bleu semé de flammules rouges et lilacées, ils font aussi des figures dont les chairs carnées disparaissent sous des draperies vertes ou bleues ; ou bien encore des théières en forme de pêche ayant la base bleuâtre, le corps violacé et le sommet rouge vif.

On doit aussi attribuer aux plus anciens céramistes chinois l'invention des couvertes de demi-grand feu, c'est-à-dire le bleu turquoise et le violet. Ces couvertes, sortes de céladons, ne se posent pas sur la pâte crue et simplement séchée, mais sur des pièces ayant subi une première cuisson en biscuit. Leur fusion a lieu à une température bien inférieure à celle du ramollissement de la pâte.

Le bleu turquoise, emprunté au cuivre, a l'avantage de conserver la pureté de sa teinte à la lumière artificielle; il est tendre et doux, même dans les plus anciens vases d'une pâte un peu noirâtre, et

presque toujours truité avec une merveilleuse régularité ; quelquefois on le relève de dessins creusés à la pointe et remplis de matière colorante; il y a des variétés nuageuses, jaspées, flammulées; celles-ci ont parfois des taches métalliques aventurinées du plus piquant effet.

Le violet obtenu de l'oxyde de manganèse est pur et brillant dans la teinte pensée; celui dit couleur d'aubergine est plus lavé et moins éclatant; le violet couleur de la pierre mei est aussi velouté que la variété pensée et très-voisin du plus beau lapis de Perse.



Pêche de longévité, émail violet.

Les deux teintes bleue et violette sont souvent associées sur des vases, des chimères, des figurines ou des groupes d'animaux et d'oiseaux. La délicatesse des couvertes de demi-grand feu a attiré sur elles une vogue exceptionnelle. En 1782, un *magot* (style du temps), dépareillé en bleu turquoise, se vendait 340 livres ; vers la même époque, un chat en vieux violet, ayant fait partie du mobilier de madame de Mazarin, était poussé jusqu'à 1800 livres. Nous avons vu un vase, composé d'une carpe violette avec ses carpeaux se jouant dans des plantes aquatiques bleu turquoise, obtenir aux enchères le prix de 3000 francs.

Évidemment les Chinois ont cherché, dans le principe, à faire rivaliser les pâtes céramiques et les enduits vitrifiables avec les gemmes et les plus brillantes productions de la nature; des vases le disputent en vigueur aux agates les plus vives; d'autres sont nuancées comme l'écaille et semblent en avoir la transparence. Certaines coupes en bleu tendre et vaporeux nuancé de rouge pourpre rappellent un ciel voilé vers le couchant par des nuages qu'éclaire un dernier rayon de soleil.

Lorsqu'on rencontre de ces rares pièces, on comprend l'enthousiasme des Chinois pour leurs antiques, qu'ils acquièrent parfois à des prix surprenants; on conçoit encore qu'à défaut des antiques eux-mêmes, on paye fort cher d'intelligentes imitations. C'est ce goût général qui a entretenu l'émulation parmi les céramistes du Céleste-Empire et qui a valu à des temps assez rapprochés de nous l'invention de quelques fabrications exceptionnelles aussi charmantes qu'ingénieuses. Citons entre autres les décors soufflés; nous disons *décors* pour éviter toute confusion avec les *couvertes* qui s'appliquent par insufflation, comme certains rouges de cuivre où les gouttelettes et flammules restent visibles. Le décor soufflé se pose sur une couverte gris bleu entièrement opaque; voici, d'après les descriptions du P. d'Entrecolles, comment on suppose qu'il peut être obtenu : la couleur, mise à la consistance convenable, est prise au moyen d'un tube dont une des extrémités est couverte d'une gaze fort serrée; on souffle par l'autre extrémité, et, précipitant sur la couverte des gouttelettes remplies d'air, elles crèvent au contact de la paroi absorbante et se réduisent en cercles contigus formant comme le réseau de la plus fine dentelle. Parfois la couleur soufflée est bleue, plus souvent c'est un rouge carminé qui, au premier aspect, donne à la pièce l'apparence d'une couverte violacée. Ce décor manque fréquemment; les gouttelettes ne crèvent point et coulent au contraire en veinules parfondues dans l'émail bleu empois; il en résulte une décoration particulière, très-agréable à l'œil : c'est le jaspé, non moins recherché que le soufflé lui-même.

C'est sans doute aussi par insufflation qu'on produit un semé de points argentés sur un émail brun chaud ; on croirait voir un de ces laques poussiérés d'argent ou d'or.

Les soufflés doivent-ils être rangés parmi les plus anciens produits de l'art chinois? Nous pencherions pour l'affirmative à l'égard du soufflé d'argent; mais le décor à dentelles rouges et bleues, au moins dans les spécimens que nous connaissons, appartient au siècle dernier; nous avons même rencontré des vases de cette espèce datés de 1723 à 1735.

§ 5. — PORCELAINE. — DÉCOR BLEU.

Nous venons de passer en revue les produits ambigus qui ne répondent qu'imparfaitement au signalement de la vraie porcelaine ; abordons celle-ci, c'est-à-dire la poterie *blanche* et *translucide*, dont les plus anciens spécimens ont été décorés en bleu, puis en couleurs polychromes.

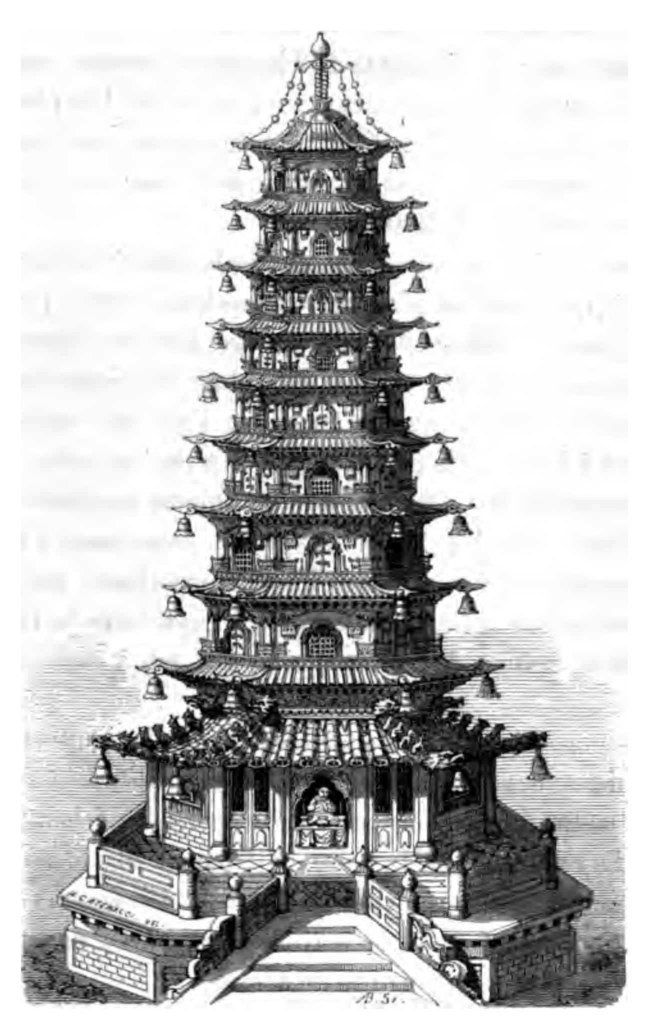
On a dit qu'au Céleste-Empire la porcelaine avait été élevée, dès les plus hautes époques, au rang des monuments publics, et l'on a cité pour preuve la tour de Nankin, qui a été détruite lors de la formidable insurrection des Taï-pings. Rétablissons la vérité à cet égard : cette tour est comparativement une œuvre peu ancienne ; elle fut construite sous l'empereur Young-lo (1403-1424), en remplacement d'une ancienne tour, que rien ne dit avoir été décorée avec les mêmes matériaux.

Voici la description que nous a donnée le P. Lecomte : « *Tour de porcelaine près de Nan-king*. Il y a hors de la ville, et non pas au dedans, comme quelques-uns l'ont écrit, un temple que les Chinois nomment le *Temple de la Reconnaissance*... La salle ne prend jour que par ses portes ; il y en a trois à l'orient, extrêmement grandes, par lesquelles on entre dans la fameuse tour dont je veux parler, et qui fait partie de ce temple. Cette tour est de figure octogone, large d'environ 40 pieds, de sorte que chaque face en a 15. Elle est entourée par dehors d'un mur de même figure, éloigné de 15 pieds, et portant, à une médiocre hauteur, un toit de tuiles vernissées qui paraît naître du corps de la tour, et qui forme au-dessous une galerie assez propre. La tour a neuf étages, dont chacun est orné d'une corniche de 3 pieds, à la naissance des fenêtres, et distingué par des toits semblables à celui de la galerie, à cela près qu'ils ont beaucoup moins de saillie, parce qu'ils ne sont pas soutenus d'un second mur ; ils deviennent même beaucoup plus petits, à mesure que la tour s'élève et se rétrécit.

« Le mur a au moins sur le rez-de-chaussée 12 pieds d'épaisseur, et plus de 8 et demi par le haut. Il est incrusté de porcelaine posée de champ ; la pluie et la poussière en ont diminué la beauté ; cependant il en reste encore assez pour faire juger que c'est en effet de la porcelaine, quoique grossière, car il y a apparence que la brique, depuis

trois cents ans que cet ouvrage dure, n'aurait pas conservé le même éclat.

« L'escalier qu'on a pratiqué en dedans est petit et incommode, parce que les degrés en sont extrêmement hauts ; chaque étage est



Tour de porcelaine.

formé par de grosses poutres mises en travers, qui portent un plancher et qui forment une chambre dont le lambris est enrichi de diverses peintures... Les murailles des étages supérieurs sont percées d'une infinité de petites niches qu'on a remplies d'idoles en bas-relief, ce qui fait une espèce de marquetage très-propre : tout l'ouvrage est doré

et paraît de marbre ou de pierre ciselée. Mais je crois que ce n'est en effet qu'une brique moulée et posée de champ, car les Chinois ont une adresse merveilleuse pour imprimer toutes sortes d'ornements dans leurs briques, dont la terre, extrêmement fine et bien passée, est plus propre que la nôtre à prendre les figures du moule.

« Le premier étage est le plus élevé, mais les autres ont la même hauteur entre eux ; j'y ai compté 158 marches, presque toutes de 10 bons pouces, que je mesurai exactement ; ce qui fait 158 pieds. Si on y joint la hauteur du massif, celle du neuvième étage, qui n'a point de degrés, et le couronnement, on trouvera que la tour est élevée sur le rez-de-chaussée de plus de 200 pieds.

« Le comble n'est pas une des moindres beautés de cette tour ; c'est un gros mât qui prend au plancher du huitième étage et qui s'élève plus de 30 pieds en dehors. Il paraît engagé dans une large bande de fer de la même hauteur, tournée en volute et éloignée de plusieurs pieds de l'arbre, de sorte qu'elle forme en l'air une espèce de cône vide et percé à jour, sur la pointe duquel on a posé un globe doré d'une grosseur extraordinaire. Voilà ce que les Chinois appellent la « Tour de porcelaine. » Quoi qu'il en soit, c'est assurément l'ouvrage le mieux entendu, le plus solide et le plus magnifique qui soit dans l'Orient. Du haut de la tour, on découvre presque toute la ville, et surtout la grande colline de l'observatoire, qui est à une bonne lieue de là. »

Nous donnons la gravure du monument d'après la figure chinoise que les bouddhistes, desservants du *temple de la Gratitude et de la Reconnaissance extrêmes*, distribuaient aux visiteurs, en échange de leurs aumônes. Le revêtement de la tour, entièrement blanc, se composait de briques de porcelaines émaillées à la face extérieure. Les entourages des ouvertures étaient seuls en porcelaine vernissée de jaune ou de vert et ornée, en relief, de figures de dragons.

Comme les autres monuments du même genre, construits en Chine depuis le commencement de notre ère, c'est-à-dire à l'époque de l'introduction du bouddhisme, la tour de Nankin symbolise les sphères superposées des cieux ; il n'est donc pas étonnant que les divinités se trouvent reléguées au plus haut étage. Dans l'origine, huit chaînes de fer, partant du faîte de la tour, descendaient sur les huit angles en saillie, et supportaient soixante-douze clochettes d'airain ; quatre-vingts autres

clochettes ornaient les angles des toits de chaque étage et, en dehors de ces neuf étages, pendaient cent vingt-huit lampes; douze autres lampes de porcelaine décoraient le centre du pavillon octogone du rez-de-chaussée.

Mesurée exactement, la tour fut reconnue avoir 29^{m},259 à la base et 79^{m},550 de hauteur. L'empereur Khang-hy la visita et la fit réparer en 1664.

Dans un pays où les constructions solides sont rares, où le marbre et la pierre apparaissent comme une exception, il n'est pas étonnant de voir la poterie enrichir de son éclat les tours, les portiques et ces pavillons fantasques qui ressemblent plus à des décorations théâtrales qu'à des monuments officiels élevés en l'honneur de la puissance terrestre ou divine.

Le plus souvent cependant, les grès et la porcelaine s'unissent à l'architecture sous forme de tuiles à émail vivement coloré, de briques creuses à formes géométriques, qui permettent de les ajuster en pilastres, en balustrades ou en galeries, de plaques peintes, susceptibles de s'encadrer dans les murailles intérieures.

Mais le véritable rôle de la porcelaine est de fournir les principaux meubles de l'intérieur et surtout le service de table, très-compliqué dans un pays où l'hospitalité s'exerce avec un véritable luxe et où chaque visiteur est en même temps un convive.

Rarement en Chine, la porcelaine, malgré sa blancheur et la beauté de sa couverte, est laissée nue et sans décor ; lorsqu'une surface étendue reste incolore, c'est qu'elle est gaufrée de dessins en relief sous couverte, qui suffissent à l'enrichir.

Une seule espèce demeure en dehors de cette règle : c'est le *blanc de Chine*, poterie toute particulière, dont la nature n'a pas encore été bien définie, et qui par sa grande translucidité, la faculté qu'elle possède de s'unir aux couleurs de demi-grand feu, telles que le bleu turquoise, semble se rapprocher de certaines porcelaines tendres. Généralement les pièces en blanc de Chine sont de petite dimension ; elles se formulent en coupes ornées de reliefs, en figurines, animaux sacrés, oiseaux, et semblent réservées pour le culte ou les intérieurs riches.

Il faudrait donc se garder de confondre le blanc de Chine avec la porcelaine non encore décorée.

Le décor le plus ancien et le plus estimé au Céleste-Empire est celui

en camaïeu bleu. Il s'exécute sur la pâte simplement séchée après le travail du tournage, et *crue ;* on pose la couverte ensuite, on cuit, et dès lors la peinture devient inattaquable. Dans les temps les plus anciens, le cobalt n'était pas d'une pureté irréprochable ; son plus ou moins grand éclat peut donc aider à fixer des dates approximatives lorsque des *nien-hao* ou noms d'années ne permettent pas de déterminer l'époque exacte de la fabrication.

Pour prouver jusqu'à quel point les porcelaines bleues étaient estimées, il suffit de rappeler qu'on les appelait *kouan-ki*, vases des magistrats. On les fabriquait particulièrement à *King-te-tchin*, dans le district de Feou-liang, dépendant du département de Jao-tcheou. Cette fabrique, fondée sous les Song entre 1004 et 1007, a toujours eu le privilége de fournir les services destinés à l'empereur. Voici dans quels termes le P. d'Entrecolles en parlait en 1717 : « Il ne manque à King-te-tchin qu'une enceinte de murailles pour mériter le nom de ville et pouvoir être comparé aux villes mêmes les plus vastes et les plus peuplées de la Chine. Ces endroits, nommés *tchin*, qui sont en petit nombre, mais qui sont d'un grand abord et d'un grand commerce, n'ont point coutume d'avoir d'enceinte, peut-être afin qu'on puisse les étendre et agrandir autant qu'on veut, peut-être afin qu'on ait plus de facilité pour embarquer et débarquer les marchandises.

« On compte à King-te-tchin dix-huit mille familles. Il y a de gros marchands dont l'habitation occupe un vaste espace et contient une multitude prodigieuse d'ouvriers ; aussi l'on dit communément qu'il y a plus d'un million d'âmes. Au reste, King-te-tchin a une grande lieue de longueur sur le bord d'une belle rivière. Ce n'est point un amas de maisons comme on pourrait se l'imaginer ; les rues sont tirées au cordeau ; elles se coupent et se croisent à certaines distances ; tout le terrain y est occupé et les maisons n'y sont même que trop serrées et les rues trop étroites. En les traversant, on croit être au milieu d'une foire ; on entend de tous côtés les cris des portefaix qui se font faire passage.

« La dépense est bien plus considérable à King-te-tchin qu'à *Jao-tcheou*, parce qu'il faut faire venir d'ailleurs tout ce qui s'y consomme et même le bois pour entretenir le feu des fourneaux. Cependant, malgré la cherté des vivres, King-te-tchin est l'asile d'une multitude de pauvres familles qui n'ont pas de quoi subsister dans les villes des en-

virons. On trouve à y employer les jeunes gens et les personnes les moins robustes. Il n'y a pas même jusqu'aux aveugles et aux estropiés qui n'y gagnent leur vie à broyer les couleurs. Anciennement, dit l'histoire de *Feou-liang*, on ne comptait à King-te-tchin que trois cents fourneaux à porcelaine : mais présentement il y en a bien trois mille. Il n'est pas surprenant qu'on y voie souvent des incendies ; c'est pour cela que le génie du feu y a plusieurs temples. Le culte et les honneurs qu'on rend à ce génie ne diminuent pas le nombre des embrasements. Il y a peu de temps qu'il y eut huit cents maisons de brûlées. Elles ont dû être bientôt rétablies, à en juger par la multitude des charpentiers et des maçons qui travaillent dans ce quartier. Le profit qu'on tire du louage des boutiques rend le peuple chinois très-actif à réparer ces sortes de pertes.

« King-te-tchin est placé dans une vaste plaine environnée de hautes montagnes. Celle qui est à l'orient, et contre laquelle il est adossé, forme en dehors une espèce de demi-cercle ; les montagnes qui sont à côté donnent issue à deux rivières qui se réunissent ; l'une est assez petite, mais l'autre est fort grande et forme un beau port de près d'une lieue, dans un vaste bassin, où elle perd beaucoup de sa rapidité. On voit quelquefois, dans ce vaste espace, jusqu'à deux ou trois rangs de barques à la queue les unes des autres. Tel est le spectacle qui se présente à la vue lorsqu'on entre par une des gorges dans le port. Des tourbillons de flamme et de fumée, qui s'élèvent en différents endroits, font d'abord remarquer l'étendue, la profondeur et les contours de King-te-tchin. A l'entrée de la nuit, on croit voir une vaste ville toute en feu ou bien une immense fournaise qui a plusieurs soupiraux. Peut-être que cette enceinte de montagnes forme une situation propre aux ouvrages de porcelaine.

« On sera étonné qu'un lieu si peuplé, où il y a tant de richesses, où une infinité de barques abondent tous les jours et qui n'est point fermé de murailles, soit cependant gouverné par un seul mandarin, sans qu'il y arrive le moindre désordre. A la vérité, King-te-tchin n'est qu'à une lieue de Feou-liang, et à dix-huit lieues de Jao-tcheou, mais il faut avouer que la police y est admirable. Chaque rue a un chef établi par le mandarin, et si elle est un peu longue, elle en a plusieurs. Chaque chef a dix subalternes qui répondent chacun de dix maisons. Ils doivent veiller au bon ordre, accourir au premier tumulte, l'apaiser et en

donner avis au mandarin, sous peine de la bastonnade, qui se donne ici fort libéralement. Souvent même le chef du quartier a beau avertir du trouble qui vient d'arriver et assurer qu'il a mis tout en œuvre pour le calmer, on est toujours disposé à juger qu'il y a eu de sa faute, et il est difficile qu'il échappe au châtiment. Chaque rue a ses barricades qui se ferment pendant la nuit. Les grandes rues en ont plusieurs. Un homme du quartier veille à chaque barricade, et il n'oserait ouvrir qu'à certains signaux la porte de sa barrière. Outre cela, la ronde se fait souvent par le mandarin du lieu, et, de temps en temps, par des mandarins de Feou-liang. De plus, il n'est guère permis aux étrangers de coucher à King-te-tchin. Il faut, ou qu'ils passent la nuit dans leurs barques ou qu'ils logent chez des gens de leur connaissance, qui répondent de leur conduite. Cette police maintient tout dans l'ordre et établit une sûreté entière dans un lieu dont les richesses réveilleraient la cupidité d'une infinité de voleurs. »

Il était d'autant plus curieux de rappeler ce tableau du grand centre de la fabrication céramique, que King-te-tchin n'est plus qu'un monceau de ruines; les Taï-pings ont saccagé le bourg, détruit les usines, et anéanti, autant qu'il dépendait d'eux, l'industrie de la porcelaine.

King-te-tchin, il est vrai, n'est pas le seul lieu d'où soient sorties les poteries translucides chinoises; sans parler des fabriques anciennes dont les produits n'ont pu arriver jusqu'à nous, il est des fabriques qui ont continué leurs travaux dans les temps modernes; citons dans le Chan-tong : *Tseou-hien* et *I-hien*, fondées sous les Ming; dans le Ho-nan, *Yu-tcheou*, datant des Song et qui faisait encore, sous les Ming, des porcelaines blanches ou ornées de fleurs; *Hoaï-king-fou*, *Chen-tcheou*, *I-yang* et *Teng-fong*, créations des Ming; dans le Chen-si, et du même temps, *Ping-liang-fou;* dans le Tche-Kiang, *Tchou-tcheou-fou*, où les Ming transférèrent d'abord la fabrication des vases de Long-thsiouen pour la ramener ensuite à King-te-tchin; dans le Kiang-si, *Thai-p'ing*, fabrique fondée du temps des Ming par Kin-tchi-Kao; enfin, dans le Fo-Kien, *Te-hoa*, datant aussi des Ming, c'est-à-dire de l'époque où la vraie porcelaine parvint à son plus haut point de perfection. En effet, malgré les indications des ouvrages spéciaux, on ne connaît aucune porcelaine kouan-ki pouvant remonter au delà de 1368; les vases de Hong-wou (1368 à 1398), ceux de Yong-lo (1403 à 1424) sont généralement grossiers de dessin et d'une confection très-imparfaite. Sous

le règne de Siouen-te (1426 à 1435), la pâte et le décor deviennent remarquables, et, chose singulière, beaucoup de pièces empruntent les formes et le style de la poterie persane. En 1465, l'art chinois est à son apogée; la période Tching-hoa, qui s'étend jusqu'en 1487, nous offrira les formes les plus pures et les plus gracieux sujets.

Seulement, et c'est ici que la sagacité du véritable amateur doit s'exercer, la date inscrite sous le pied d'une pièce doit être sérieusement discutée : d'abord le choix de la matière, l'excellence relative du dessin, la *science* des inscriptions, comme disent les livres chinois, doivent faire reconnaître toute pièce sortie de l'usine impériale. On comprend que les autres établissements n'ont un personnel ni assez nombreux, ni assez choisi pour assurer à leurs œuvres une telle perfection. D'un autre côté, les Chinois sont les plus adroits faussaires, et, s'ils cherchent à spéculer sur le goût de leurs concitoyens pour les ouvrages anciens, à bien plus forte raison ne se priveront-ils pas de vendre aux étrangers les plus odieuses contrefaçons. Il y faut regarder de près, et se former l'œil à reconnaître les caractères indéfinissables mais réels de l'espèce de patine que le temps donne aussi bien à la porcelaine qu'aux médailles et autres objets de collections.

Certains imitateurs ont été de véritables artistes; tel un certain *Tcheou-tan-tsiouen*, qui excellait dans la reproduction des vases antiques; voici une anecdote rapportée sur lui dans le King-te-tchin t'ao-lou, et traduite par M. Stanislas Julien :

« Un jour, il monta sur un bateau marchand de *Kin-tchong* et se rendit sur la rive droite du fleuve *Kiang*. Comme il passait à Pi-ling, il alla rendre visite à *Thang*, qui avait la charge de *Thaï-tchang* (président des sacrifices), et lui demanda la permission d'examiner à loisir un ancien trépied en porcelaine de *Ting*, qui était l'un des ornements de son cabinet. Avec la main, il en obtint la mesure exacte; puis il prit l'empreinte des veines du trépied à l'aide d'un papier qu'il serra dans sa manche, et se rendit sur-le-champ à King-te-tchin. Six mois après, il revint et fit une seconde visite au seigneur *Thang*. Il tira alors de sa poche un trépied et lui dit : « Votre Excellence possède un trépied « cassolette en porcelaine blanche de *King;* en voici un semblable que « je possède aussi. » *Thang* fut rempli d'étonnement. Il le compara avec le trépied ancien, qu'il conservait précieusement, et n'y trouva pas un cheveu de différence. Il y appliqua le pied et le couvercle du

sien, et reconnut qu'ils s'y adaptaient avec une admirable précision. *Thang* lui demanda alors d'où venait cette pièce remarquable. « Anciennement, lui dit *Tcheou*, vous ayant demandé la permission d'examiner votre trépied à loisir, j'en ai pris avec la main toutes les dimensions. Je vous proteste que c'est une imitation du vôtre; je ne voudrais pas vous en imposer. »

Le faux trépied fut acheté un haut prix, et les amateurs des seizième et dix-septième siècles (Tcheou vivait de 1567 à 1619 environ) ne regardaient pas à mille onces d'argent (7,500 francs) pour se procurer des ouvrages du fameux potier.

Ces prix nous mettent à l'abri de l'importation des fausses porcelaines de Tcheou; celles que le commerce livre en grand nombre sont assez faciles à reconnaître; elles sont moins sonores que les anciennes; l'émail est plus vitreux, le décor moins net, et, nous le répétons, les inscriptions incorrectes et parfois même illisibles.

Mais laissons ces notions générales et parlons plus particulièrement des décors de la porcelaine bleue. Ceux à sujets et personnages sont toujours traités avec soin et par des mains habiles; la famille verte seule peut, sous ce rapport, lutter avec les kouan-ki. Nous ne décrirons pas les scènes fréquentes empruntées à l'histoire ou au San-koue-tchy, nous nous bornerons à citer un bol de notre collection dont la donnée naïve rappelle certaines de nos œuvres du moyen âge : c'est une coupe des grands lettrés; au fond, on voit l'auteur assis sous un pin et dans la méditation; son ssé placé près de lui va lui permettre de moduler les chants qu'il aura composés. A l'extérieur on aperçoit, par une fenêtre ouverte, le lettré accoudé sur sa table et entouré des trésors de l'écriture. Il réfléchit, et, de son front penché sur sa main, part un trait qui se déroule en un vaste phylactère où le peintre a tracé les scènes diverses du drame qu'enfante son génie.

Sous le rapport de la richesse d'ornementation, les bleus peuvent rivaliser avec toutes les peintures polychromes, on pourrait même dire que toutes les familles sont représentées dans les décors au cobalt. Rien n'est beau comme les lancelles élégantes couvertes de riches lambrequins, et dont les parties nues sont occupées par la représentation des vases à parfums, des pierres honorifiques, et des objets symboliques dont la possession est réservée aux grands dignitaires; c'est là ce que le commerce désignait autrefois sous le nom de *décor à modèles*.

Il y a certains bleus dont la signification nous échappe et qui ont, aux yeux des Chinois, un mérite particulier; telle une soucoupe que nous possédons et sur laquelle est représenté un cavalier lancé au galop et qui active encore sa monture en la frappant d'un fouet tartare; on lit en dessous : *Objet curieux pour les amateurs d'antiques.*

L'estime du bleu a porté les Chinois à l'employer en fonds; l'un des plus riches est le bleu grand feu, d'un ton profond et velouté, qu'ils relèvent simplement par des inscriptions, des arabesques, des fleurs, et parfois des paysages en or. Un autre fond fort estimé est celui bleu fouetté; moins foncé que le premier, il est comme granulé et semé de gouttelettes qui ont fait supposer à quelques personnes qu'il fallait y voir le soufflé bleu du P. d'Entrecolles. Le bleu fouetté couvre rarement les pièces entières; il laisse des réserves que l'on décore soit en dessins bleus au trait ou en rouge de cuivre sous couverte, soit en couleurs diverses, surtout de la famille verte.

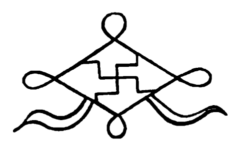
Une variété particulière et fort rare est un bleu doux, nuageux, rappelant la nuance d'un firmament printanier, c'est le *bleu du ciel après la pluie.* Si nous en croyons l'histoire chinoise, ce bleu aurait été inventé à une époque très-ancienne. En 954, un fabricant ayant adressé à Chi-tsong un placet pour lui demander un modèle, l'empereur répondit : « Qu'à l'avenir les porcelaines pour l'usage du palais soient bleues comme le ciel qu'on aperçoit après la pluie dans l'intervalle des nuages. » Le fabricant obéit, et, pour consacrer les paroles du souverain, il les inscrivit sous le pied des pièces. Ces paroles sacramentelles figurent sur un vase que nous possédons; on y lit : *Yu-kouo-thien- tsing.* Est-ce à dire que cette pièce remonte à 954? Non certes, car lorsqu'on trouve dans les fouilles quelque fragment de la porcelaine de Chi-tsong, il est acheté par les grands qui le suspendent à leur collier; mais notre vase est certainement l'un des kouan-ki fabriqués à King-te-tchin pour conserver le souvenir des produits antiques; sa haute origine nous est démontrée par sa perfection même et par la figure du dragon impérial gravée à la pointe d'aiguille sur le bleu tendre recouvert ensuite de sa couverte.

雨過
天青

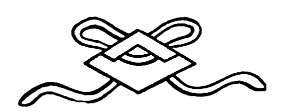
Nous ne dirons rien ici des bleus mêlés dans la couverte et mis sur des pâtes à reliefs ou gravées; ce sont de vrais céladons et ils ont été décrits ailleurs; notons pourtant certains tons de cobalt étendus au tour, au moyen d'un tampon, sur une porcelaine gravée au trait; il en ré-

sulte l'apparence d'un céladon décoré bleu sur bleu, aussi avons-nous appelé ce fond céladonoïde.

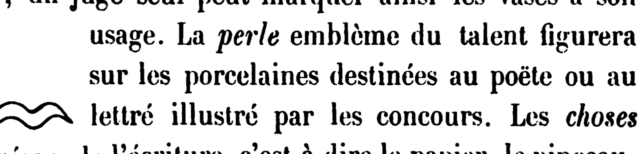
Le nom de ***Kouan-ki***, vases des magistrats, appliqué aux porcelaines bleues, ne se justifie pas seulement par l'élégance exquise de la plupart d'entre eux, ils portent encore des signes qui spécialisent l'emploi de la presque totalité des pièces, et qui ne permettraient pas au premier venu d'en faire usage. Ces signes, souvent mêlés à la décoration générale, plus fréquemment encore tracés



sous le pied des vases à titre de *marque*, sont les suivants : le *Koueï*, c'est une pierre dont la forme a changé depuis les temps antiques, et que le souverain donne aux fonctionnaires comme signe de leur dignité; elle doit être tenue à l'audience de façon à témoigner le respect du magistrat pour l'autorité suprême. Les nobles seuls ont

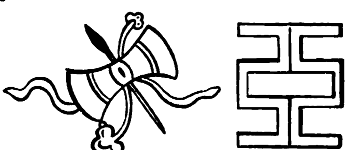


droit à ce signe. La *pierre sonore*, elle est suspendue à la porte de tous les magistrats appelés à rendre la justice; il suffit de frapper sur cette pierre pour se faire ouvrir le prétoire; un juge seul peut marquer ainsi les vases à son usage. La *perle* emblème du talent figurera



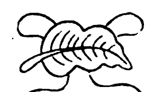
sur les porcelaines destinées au poëte ou au lettré illustré par les concours. Les *choses précieuses* ou les trésors de l'écriture, c'est-à-dire le papier, le pinceau,





l'encre et la pierre à broyer, sont encore les insignes du lettré. Quant à la *hache sacrée* figurée dans le Chouking, elle désignera les guerriers.

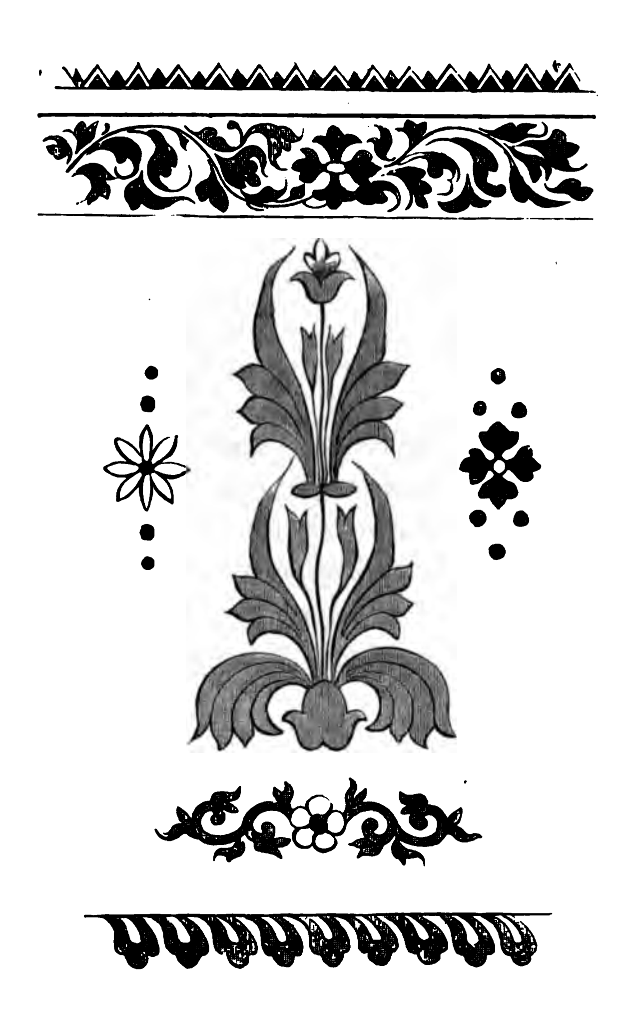
Quelques autres marques, assez fréquentes pourtant, ne nous paraissent pas encore expliquées; telle une feuille entourée de lemnisques comme les autres signes sacrés. Est-ce la feuille du



Ou-tong célébré par les poëtes? On voit cette même feuille sous les pieds de certaines divinités ou servant de support au Ki-lin. Tel encore le ling-tchy, emblème d'immortalité, très-fréquent sous les vases et qu'on ne pourrait expliquer que comme un vœu de longévité indéfinie.

Les bleus demandent à être étudiés avec soin ; outre l'importance qu'il peut y avoir à distinguer ceux sortis de King-te-tchin des imitations provinciales, il faut encore reconnaître les bleus de l'Inde, de la

Perse ou de certaines contrées orientales dont les poteries translucides se rapprochent plus ou moins complétement du type chinois. Parmi celles-ci, il est une espèce nombreuse, intéressante et bien déterminée, qui, parvenue l'une des premières en Europe, a servi de modèle à nos faïenceries et surtout à Nevers. Les plus fréquents spécimens de cette



porcelaine sont des bouteilles dans le genre persan, à ouverture annulaire couronnant un nœud sphéroïdal; l'émail un peu bleuâtre est très-uni et bien posé sur une pâte généralement fine. Les pièces à figures offrent toujours des sujets chinois, mais à personnages d'un type particulier qui rappelle la race tartare; quant aux ornements, ils sont caractéristiques : ce sont des groupes de feuilles symétriques formant

une palmette, et des fleurs rosacées couronnées de points; les bordures à faux godrons inclinés et à dents de loup sont répétées à profusion; elles alternent avec des rinceaux d'un genre hybride sino-persan.

Parfaitement reconnaissables à première vue, ces porcelaines, plus fines que celles de la Perse, sont rarement marquées en dessous; lorsque nous y avons rencontré des signes, ils formaient une sorte d'inscription rappelant le nien-hao chinois, ou mieux encore les légendes des petites fioles prétendues antiques.





Soumises aux orientalistes, ces inscriptions ont été déclarées illisibles. Qu'on y doive voir une simple contrefaçon de la forme fantaisiste du T'sao-chou, ces marques indiqueraient toujours un centre étranger au Céleste-Empire, mais soumis à l'influence de son art.

§ 6. — PORCELAINES POLYCHROMES.

Avant de décrire les divers systèmes de décoration polychrome en Chine, il est indispensable de dire un mot de la manière dont se fait la peinture des vases : dans une fabrique, dit le P. d'Entrecolles, « l'un a soin uniquement de former le premier cercle coloré qu'on voit près des bords de la porcelaine, l'autre trace des fleurs que peint un troisième; celui-ci est pour les eaux et les montagnes; celui-là pour les oiseaux et les autres animaux. » On ne devait pas s'attendre à trouver en pratique, dans un pays si éloigné de nos mœurs, le système de la division du travail. Mais, là comme ici, avec de telles méthodes, tout individualisme disparaît, il n'y a plus de peintres, pas même d'école; c'est une suite de générations travaillant sur un patron séculaire immobilisé; c'est l'atelier dans sa forme la plus matérielle, et l'ouvrage n'est plus qu'un poncif plus ou moins défiguré, selon qu'il est tombé dans des mains plus ou moins habiles.

Pour l'étude des vases chinois, il résulte de ce fait qu'on peut classer par familles véritables les décors principaux des poteries peintes, et trouver un signalement applicable à l'universalité des pièces de chaque famille. Le plus ou moins de perfection dans l'exécution matérielle implique d'ailleurs l'origine, le grand centre de King-te-tchin possédant naturellement des artisans supérieurs à ceux des fabriques provinciales.

A. FAMILLE CHRYSANTHÉMO-PÆONIENNE.

Elle est caractérisée, ainsi que l'exprime le nom que nous lui avons imposé, par la prédominance des chrysanthèmes et de la pivoine (pæonia), qui envahissent les fonds, surchargent les médaillons réservés et se montrent même en relief dans les appendices des vases et à leur surface. Une coloration particulière, simple et grandiose, fait ressortir l'effet ornemental de ces éléments décoratifs. Un bleu gris ou noirâtre, du rouge de fer plus ou moins vif, un or mat et doux s'y balancent par masses à peu près égales; dans quelques cas, du vert de cuivre et du noir s'unissent aux teintes fondamentales et constituent alors le genre *pæonien riche*.

Il était d'autant plus nécessaire de créer un nom pour cette famille, qu'elle renferme des produits chinois et japonais confondus par l'empirisme sous la fausse dénomination de porcelaine du Japon.

Dans la composition du décor chrysanthémo-pæonien, la fantaisie orientale se montre sous des aspects aussi variés qu'ingénieux; cartouches et médaillons réguliers savamment espacés sur des fonds arabesques, draperies pendantes soulevant leurs plis en tuyaux d'orgues pour laisser apercevoir un semé de rinceaux en bleu sous couverte; bandes irrégulières s'entre-croisant, se cachant à demi, comme si le peintre avait jeté au hasard les croquis de son portefeuille sur la panse des vases; bordures richement brodées de fleurs et d'or: mosaïques aux patients détails, imbrications, postes, rinceaux, grecques; tous les styles, toutes les combinaisons, voilà ce que le curieux peut trouver sur ces porcelaines.

Les plus grandes réserves sont habituellement occupées par des bouquets isolés ou sortant d'un vase, et composés de pivoines et de chrysanthèmes, accompagnées parfois de tiges de graminées, des branches du pêcher ou du prunier et d'une sorte d'œillet aux fleurs multiples;

d'autres fois ce sont des paysages avec fabriques, lacs, montagnes et rochers surmontés de grands arbres.

Parmi ces diverses peintures ou dans des cartouches secondaires ronds, ovales, polygonaux ou affectant la silhouette d'un fruit ou d'une feuille, on rencontre le dragon, le fong-hoang, des ki-lin, des chevaux, des grues, des cailles ou les animaux du cycle. Les monstres sacrés indiquent alors que le vase devait orner un temple; les signes du zodiaque spécialisent la cérémonie mensuelle dans laquelle il avait à figurer.

Toutes les figures naturelles sont d'ailleurs tracées sans prétention imitative; les fleurs, les êtres animés se reconnaissent; mais il est évident que l'artiste a cherché les masses, les grands effets, en négligeant à dessein la perfection graphique, inutile dans des objets destinés à être vus à distance.

Les porcelaines chrysanthémo-pæoniennes sont en effet la poterie usuelle, le mobilier commun de la Chine; autour de l'habitation, dans les jardins, on les voit servant à contenir les fleurs coupées, ou, remplies de terre comme nos caisses en bois, porter des pins ou des bambous de quelques décimètres de hauteur, ou les plantes rares recherchées par les curieux; à l'intérieur, c'est la même chose; les cornets, ces vases sveltes et élégants, se couronnent d'une gerbe de nélumbos ou de pivoines *Mou-tan;* les potiches ventrues, aux couvercles rappelant le toit des temples, renferment la récolte du thé, base de la boisson usuelle de toutes les classes de la société; des plats posés sur des étagères reçoivent les fruits odorants destinés à parfumer les appartements, notamment le cédrat main de Fo, dont le sommet se divise et se contourne comme des doigts crispés.

C'est encore cette famille qui fournit en grande partie le service de table, service qui n'a rien de commun avec le nôtre : ainsi les mets sont placés sur des plats (que nous qualifierions d'assiettes) ou dans des bols, et chaque convive reçoit les modestes parts qui lui sont dévolues dans des soucoupes jouant le rôle d'assiettes et dans de petits bols hémisphériques. Cette exiguïté des parts est compensée par la multiplicité des mets. Le thé bouillant et le sam-chou, sorte d'eau-de-vie de grain également chaude, se boivent dans des petites tasses avec ou sans anses et quelquefois couvertes de la pièce qu'on nomme présentoir.

Nous ne prétendons pas que la table soit exclusivement couverte de

PLANCHE III

CHINE

PORCELAINE COLORÉE SUR BISCUIT

(Conf. page 80)

FABRICATIONS EXCEPTIONNELLES

THÉIÈRE AVEC ANSE SUPÉRIEURE, DATÉE DE 1426

COLLECTION DE M. HENRI BARBET DE JOUY

TASSE EN FORME DE FLEUR DE THÉ

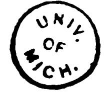
COLLECTION A. JACQUEMART

Pl. III.





Fᵉ Lénard Imp



porcelaines pæoniennes ; il est même des circonstances où elle doit en porter d'autres ; mais c'est bien là l'espèce usuelle, et si on la voit offrir des insignes nobiliaires ou des emblèmes de dignités, c'est pour obéir à l'usage, qui veut que tout objet manifeste le rang de celui auquel il appartient.

B. FAMILLE VERTE.

Son nom n'a pas besoin d'être expliqué ; il est basé sur un fait ostensible et frappant. Toutes les pièces de cette famille brillent de l'éclat d'un vert de cuivre tellement dominant qu'il absorbe et efface les autres couleurs.

On a vu que le vert, l'une des cinq couleurs primordiales, correspond à l'élément du bois et à l'est, et qu'il a été adopté comme livrée par les Ming, maîtres de la Chine de 1368 à 1615. On doit donc croire qu'en faisant prédominer à ce point une couleur significative dans une série de vases aussi nombreuse qu'homogène, les artistes ont cédé à une intention religieuse ou politique. L'examen du décor confirme cette supposition ; presque toutes les scènes représentées ont un caractère hiératique ou historique, et l'on peut même distinguer les compositions émanant de la secte des Tao-sse de celles adoptées par les Lettrés.

Le plus fréquent de tous les sujets sacrés représente la théorie des huit immortels ; parfois chacun d'eux est isolé, posé sur un nuage, une feuille, un animal symbolique, et n'a par conséquent que sa valeur individuelle ; assez souvent tous sont réunis sur une montagne céleste, le *Li-chan*, peut-être, et ils rendent hommage à un être supérieur, tranquillement assis sur une grue qui plane dans l'empyrée : à cet attribut aussi bien qu'à sa physionomie, il est facile de reconnaître ce dieu suprême pour Cheou-lao ; nous sommes donc en présence d'une composition de l'école du Tao, laquelle identifie le philosophe avec le Chang-ti. Cette secte, cultivant les sciences occultes et la magie, nous montrera plus souvent le ciel que la terre ; ses tableaux offriront des personnages nimbés, entourés de flammes fulgurantes, concourant à des actes surnaturels ; s'ils combattent, les éléments fourniront les armes et, comme dans les récits homériques, les vaincus succomberont engloutis sous des amas de nuages, entraînés par des flots tumul-

tueux, écrasés sous les coups du tonnerre. Lorsque le peintre abandonne les hautes régions pour s'occuper de la terre et qu'il emprunte à l'ancienne histoire quelque épisode digne d'être offert en exemple aux siècles à venir, il aime encore à y faire sentir l'intervention céleste; les dieux apparaissent dans les nues prêts à dominer les événements et à faire pencher la balance du sort en faveur de leurs élus.

Les lettrés, maintenus par Confucius dans le sentier de la philosophie, seront bien autrement réservés dans leurs figurations. Sans discuter sur la nature et sur le rôle de la Divinité, ils se bornent à lui rendre hommage selon les rites anciens; le respect de la tradition leur tient lieu de foi, et s'ils ont à manifester l'intervention céleste dans les événements humains, ils l'expriment par l'apparition des dragons, du Ki-lin et du fong-hoang, conformément à la doctrine des livres saints. Leurs sujets de prédilection seront donc tirés de l'histoire des anciens empereurs ou de celle des hommes illustres; on leur devra la plupart des *coupes des grands lettrés*.

L'une des sources les plus fécondes de la peinture chinoise est le *san-Koue-tchy;* le livre qui porte ce titre est, en effet, l'un des plus attachants qu'on puisse lire; il retrace l'histoire des trois royaumes alors que la Chine, divisée par les intérêts d'une foule de seigneurs féodaux, cherchait à retrouver le calme sous le sceptre d'un souverain unique. Ces luttes ont nécessairement donné lieu à une foule de traits héroïques; elles ont permis à tous les hommes doués de mérite et de courage de se faire remarquer et d'arriver au premier rang; il n'est donc pas étonnant que les scènes du San-Koue-tchy, la représentation des grands hommes de cette époque reculée, qui s'étend de 220 à 618, soient bien accueillies chez les dignitaires et dans les palais.



Vase à sujet historique.

La plupart des plantes, à part certains décors agrestes où des rochers sont chargés et entourés de tiges fleuries d'œillets, de marguerites ou de graminées légères autour desquelles voltigent des papillons

ou des insectes, ont aussi leur valeur symbolique. Ainsi le nélumbo, cette plante essentiellement bouddhique, s'étale complaisamment sur la panse des vases; ses feuilles étendent leurs vastes ombelles sur une onde indiquée par des traits espacés; ses fleurs plus ou moins avancées inclinent leurs coupes entr'ouvertes ou leurs rosettes de pétales charnus sur des tiges délicates dont la texture spongieuse est exprimée par un contour finement ponctué. Si nous pouvions douter de l'importance de cette représentation, certains grands vases nous la feraient comprendre; on y voit, en effet des barques montées par des jeunes femmes qui, les manches retroussées jusqu'aux épaules, vont plonger leurs bras dans l'eau non-seulement pour cueillir les fleurs, mais pour arracher les tiges chargées de fruits mûrs; par une arcade ouverte dans le palais, les barques rentrent, et, sur une terrasse supérieure, l'empereur et sa famille, entourés des dignitaires, vont accomplir un repas traditionnel uniquement composé d'amandes de nélumbos et qui doit rappeler annuellement aux cent familles aussi bien qu'aux plus grands personnages de l'empire, avec quelle frugalité vivaient leurs ancêtres.



Coupe Tsio, pour les sacrifices.

Les couleurs employées pour ces représentations sont, en dehors du vert de cuivre, le rouge de fer pur, le violet tiré du manganèse, le bleu sous couverte toujours fin et variant de la nuance céleste au lapis, l'or brillant et solide, le jaune brunâtre et le jaune paille émaillés, le noir en traits déliés, rarement en touches épaisses. Tout cela se détache sur une couverte mate et parfaitement étendue sur une pâte d'un blanc pur ; l'ensemble est à la fois sérieux et charmant.

Nous venons d'indiquer l'emploi discret du noir dans le décor vert; il est pourtant des vases où cette couleur domine et s'étend, au grand feu, en fonds lustrés et vigoureux ; sur ce riche émail s'élèvent les tiges délicates du prunier avec ses jeunes feuilles et ses blanches fleurs sans nombre, le nélumbo et le yu-lan.

Terminons par une espèce fort recherchée aujourd'hui et que les anciens ouvrages citaient comme l'une des plus communes, le Ouan-lou-hoang; ce nom est une description, la porcelaine qui le porte est marbrée de violet, de vert et de jaune sur fond blanc ; quelques pièces sont entièrement couvertes du fond marbré, d'autres ont des réserves que l'on décore en bleu, parfois relevé de touches rouges mises à froid.

C. FAMILLE ROSE.

C'est aussi à son aspect général que cette famille doit son nom ; elle a pour base décorante un rouge *carminé* dégradé jusqu'au rose pâle et obtenu de l'or ; c'est ce qu'on appelle en Europe pourpre de Cassius ou rouge d'or.

Toujours mêlée à un véhicule abondant, cette couleur forme relief sur la couverte ; le même caractère se rencontre dans la plupart des teintes douces qui l'accompagnent ; la porcelaine rose est donc *émaillée* par excellence et ce caractère frappant lui a valu, dans le commerce, la dénomination spéciale de porcelaine de Chine, bien qu'ailleurs, au Japon surtout, on ait peint en émaux de relief.

Au point de vue de la fabrication, la famille rose se compose de pièces parfaites, blanches, et parfois si minces qu'on leur a donné en Chine le nom de *porcelaine sans embryon*, et ici celui de vases *coquille d'œuf*. Les matières décorantes sont toutes celles dont dispose la céramique orientale ; les peintres y ont épuisé les ressources complètes de leur palette, et les ont souvent combinées avec bonheur. La famille rose semblerait donc devoir fournir aux Chinois leurs vases de prédilection ; il n'en est point ainsi : le plus grand nombre des pièces brille d'une fantaisie annonçant l'emploi purement décoratif. Une bordure richement motivée, à pendentifs arabesques, à coins gracieusement repliés sur eux-mêmes, à compartiments diversement coloriés, entoure un bouquet de fleurs ou une terrasse plantureuse sur laquelle courent des cailles, des oies ou des chevaux singulièrement enluminés. Lorsque

les figures apparaissent, elles ont généralement un caractère familier : ce sont de jeunes femmes promenant leurs enfants ou se reposant sous des arbres fleuris ; des jeunes filles se balançant sur une escarpolette ; des dames dans un intérieur s'offrant des bouquets ou s'enivrant du parfum des nélumbos placés dans des vases ; parfois on voit la servante gravissant les degrés d'un pavillon bâti sur l'étang couvert de fleurs et rapportant son odorante récolte aux dames qui, dans l'intérieur, garnissent des cornets et les disposent sur les tables et les étagères ; c'est le côté intime de la fête des nélumbos, célébrée avec non moins de pompe dans le gynécée chinois que ne l'est celle des tulipes dans les harems musulmans. Quelques scènes sont tirées du théâtre ; pour citer un exemple des plus connus, nous rappellerons cette jeune fille qui demeure interdite dans un coin de son jardin tandis qu'un jeune homme en escalade la muraille après avoir pris la précaution de jeter ses chaussures devant lui : c'est un épisode du *Si-siang-ki*, histoire du pavillon d'occident, drame lyrique écrit par Wang-chi-fou, vers 1110.

De grandes pièces montrent des sujets compliqués ; de vastes palais où le souverain, entouré de sa cour, préside à des réceptions solennelles, à des tournois et à des revues ; des femmes à cheval lancées à fond de train se poursuivant en agitant des lances à panonceaux flottants. Faut-il reconnaître là ce monarque des provinces du Nord qui, vers l'an 300 de notre ère, se plaisait à faire évoluer le régiment « de dames à la taille fine et déliée, montées sur des coursiers légers, avec des parures et des robes élégantes pour faire ressortir leurs belles figures, et composant ses gardes du corps ? » Quant aux représentations sacrées, elles sont si peu nombreuses qu'on doit les regarder comme une exception ; elles n'ont rien, sauf les couleurs, qui les distingue de celles de la famille verte.

Quelle est la raison d'être de la famille rose ? Est-elle issue de la découverte fortuite du rouge d'or ? est-elle contemporaine des autres porcelaines ? sort-elle d'un centre particulier ? Nous croyons qu'il faut attribuer sa création au désir d'imiter les admirables porcelaines du Japon, qui, même au dix-septième siècle, selon le témoignage des missionnaires, étaient encore apportées en Chine pour orner les intérieurs somptueux et pour être offertes en présent. Mais elle a dû sortir des usines qui produisaient certaines pièces vertes.

Un fait irrécusable est désormais établi, c'est que sous la période

houng-tchy (de 1488 à 1505), la famille rose chinoise a fourni des coupes de la plus admirable pâte et représentant avec la plus grande perfection des oiseaux, des fleurs et des insectes. Les nombreuses coupes des *grands lettrés*, souvent doublées de rouge d'or, qui se rapprochent du même faire, doivent être d'une époque voisine, probablement du seizième siècle. Cela repousse évidemment les pièces vertes de style archaïque vers la première moitié du quinzième siècle. Ajoutons une dernière remarque; c'est que les porcelaines envoyées par les missionnaires et fabriquées sous leurs yeux n'avaient plus rien de commun même avec les pièces de famille rose considérées comme les moins anciennes.

§ 7. — POTERIES EXCEPTIONNELLES.

Nous avons passé en revue les poteries antiques à couverte céladon et leurs variétés diverses, les porcelaines bleues et polychromes, mais il nous reste à mentionner certaines espèces singulières par leur façonnage, leur décor ou leur matière.

Le biscuit n'est pas inconnu en Chine, et si l'on n'y cuit pas de figures entièrement dépourvues de couverte, on en applique quelquefois en appendices sur des vases décorés en bleu, ce qui produit un effet fort original.

Il existe des garnitures de vases (réunion de trois, cinq ou sept pièces) dites réticulées dont la paroi extérieure, entièrement découpée à dessins géométriques, alvéoles, cercles entre-croisés, etc., est superposée à un second vase de forme analogue ou simplement cylindrique à dessins bleus; l'aspect de ces pièces est singulier; on ne comprend pas d'abord qu'elles aient une solidité proportionnée à leur volume. L'enveloppe réticulée a été appliquée aux services à thé; le réseau extérieur des tasses permet de les tenir à la main, malgré la chaleur du liquide qu'elles contiennent.

Il existe de faux réticulés sur lesquels la paroi ajourée est simplement figurée en relief. Ceux-ci, comme les vrais, sont généralement chrysanthémo-pæoniens ou de famille rose.

Une décoration des plus remarquables est celle à jours cloisonnés en couverte; des fleurons symétriques plus ou moins multipliés, des rinceaux ou des fleurs ont été percés dans la pâte; la couverte onctueuse

remplissant les vides forme un dessin translucide déjà visible à la lumière directe et d'une rare élégance lorsqu'on l'observe en transparence. On l'appelle en Chine *travail à grains de riz.*

Les céramistes du Céleste-Empire semblent, d'ailleurs, se complaire dans une lutte incessante contre les difficultés; ils font des vases dont le milieu de la panse est découpé par une solution de continuité à contours arabesques; les deux parties sont séparées sans pouvoir jouer l'une sur l'autre, et l'on se demande comment elles ont pu cuire sans se souder. D'autres fois, une partie mobile comme un anneau tourne entre le col et le renflement d'une pièce et glisse à frottement sans jeu sensible, ce qui semble plus inexplicable encore.



Vase articulé en céladon fleuri.

Lorsqu'on voit de pareils tours de force, on se rend difficilement compte de ce passage du P. d'Entrecolles : « La porcelaine qu'on transporte en Europe se fait toujours sur des modèles nouveaux, souvent bizarres, et où il est difficile de réussir. Les mandarins, qui savent quel est le génie des Européens en fait d'invention, m'ont quelquefois prié de faire venir d'Europe des dessins nouveaux et curieux afin de présenter à l'empereur quelque chose de singulier. D'un autre côté, les chrétiens me pressaient fort de ne point fournir de semblables modèles, car les mandarins ne sont pas tout à fait si faciles à se rendre que nos marchands lorsque les ouvriers leur disent qu'un ouvrage est imprati-

cable, et il y a souvent bien des bastonnades données avant que le mandarin abandonne un dessin dont il se promettait de grands avantages. »

Parmi les porcelaines à décor exceptionnel, l'une des plus remarquables est celle où le bleu s'associe au rouge de cuivre. Ce rouge posé sur biscuit produit la belle couverte dite rouge haricot, mais disposé en décor, il donne des nuances variant du rouge pur au gris violacé du plus charmant effet; nous avons vu le rouge de cuivre, fouetté en fonds partiels granulés et nuageux, entourer des réserves à figures tracées en bleu.

Une espèce, restée longtemps incertaine, est celle que les Chinois appellent porcelaine de troisième qualité. Brongniart, trompé par le ton gris et l'aspect granuleux de la pâte, la classait parmi les grès cérames; pourtant elle sert à fabriquer des objets d'une très-fine exécution et surtout des personnages célèbres ou des divinités destinés à prendre rang sur les étagères. La pâte en est très-lustrée et semble se prêter à toutes les finesses du moulage. Habituellement les pièces sont couvertes en émaux colorés où dominent le jaune et le vert; certains services, des drageoirs à compartiments symétriques ont un fond vert imitant les flots de la mer et dont la seule ornementation consiste en signes honorifiques accompagnés des nuages et de la foudre; quelques-unes de ces pièces, destinées sans nul doute à des hauts dignitaires, ont le dessous blanc, c'est-à-dire à couverte feldspathique ordinaire.

Néanmoins, la poterie de grès est connue en Chine; des pièces communes d'un ton roux jaunâtre, à reliefs obtenus par sigillation, ont un peu l'aspect de nos grès; mais l'espèce particulièrement estimée est celle à pâte fine, dense, serrée, habituellement d'un brun rouge, connue sous le nom de *boccaro* ou *bucaro*, emprunté à la langue portugaise. Les meilleures argiles pour la fabrication de ces poteries se trouvent, dit-on, à Wou-sse-hien, dans le Kiang-nan. Mais il est certain qu'il y a un choix à faire dans les boccaros, et que tous, à mérite artistique égal, ne sont pas recherchés au même point. Il y a des vases d'une terre grise tirant sur le jaunâtre et semée de lamelles de mica presque imperceptibles, dont le prix est inestimable; ils ont, paraît-il, une odeur musquée qui communique au thé une saveur particulière. Nous avons vu une théière de cette espèce sans autre ornementation qu'une légende en caractères li indiquant avec quel respect on

devait traiter la pièce, et quelles précautions il fallait prendre pour préparer la boisson qu'elle devait contenir.

Une autre terre, presque jaune, piquetée de points rouges, sert particulièrement à modeler des groupes décoratifs formés de fruits, et notamment de pêches de longévité.

Quant aux boccaros rouges et bruns, on en fait des services à reliefs d'une excessive finesse, ou même des pièces d'assez grande dimension, telles que des pi-tong en forme de troncs d'arbre, des bœufs, emblèmes de l'agriculture, des oiseaux ou animaux sacrés, accolés d'un petit tube dans lequel se fiche le *siang*, bâton odorant destiné à parfumer les intérieurs ou la salle des ancêtres. Des tasses sont souvent gravées de légendes faisant allusion au plaisir de l'ivresse; celle-ci : « Que les derniers replis de ton cœur soient satisfaits comme devant un parterre de fleurs! » annonce assez la satisfaction béate d'une demi-ébriété; cette autre : « En dehors de ceci, quoi chercher encore? » exprime mieux peut-être la passion suprême d'un épicurien.

Essentiellement apte à prendre les formes compliquées et les empreintes délicates, ce genre de grès peut s'offrir sous des aspects imprévus; on rencontre des théières imitant un char à deux roues ou bien un moulin dont la roue à aubes tourne par la seule force de la vapeur du thé bouillant; des vases à surprise inondent celui qui en ignore le secret; les uns s'emplissent par le dessous, les autres par l'anse; il semble enfin que les artistes aient cherché à compenser par les détails curieux ce que peut avoir de monotone une terre assez sombre de couleur.

Mais que disons-nous? les Chinois sont-ils jamais embarrassés pour donner de l'éclat aux matières qui en manquent? Le boccaro est triste : on le relève des plus brillants émaux; sur l'espèce brune nous avons vu courir de vives bordures arabesques, se tordre des dragons éclatants; l'aspect de ce décor en demi-relief rappelle la sévérité des vieux bronzes enrichis d'émail cloisonné. L'effet est plus riant lorsque le grès est recouvert entièrement de couleurs vitrifiées. Ce genre, imité de l'émail peint, est moins ancien que le premier.

Par une invention diabolique, les Orientaux ont imaginé de chercher dans l'ivresse extatique de la vapeur d'opium une compensation aux misères et aux ennuis de la vie de chaque jour; cette pratique les abrutit et les livre sans forces à leurs ennemis de tous genres; elle

décime les populations, mais elle satisfait la passion, et, en dépit de la raison, le mal grandit chaque jour.

Or, pour pratiquer leur empoisonnement, les Chinois ont trouvé deux moyens : ou ils aspirent directement la fumée de la résine narcotique : c'est l'intoxication individuelle, égoïste; ou ils la soufflent dans l'atmosphère d'une salle spéciale : c'est l'empoisonnement collectif. L'instrument est une petite pièce céramique charmante et digne d'un meilleur usage; sa pâte, excessivement fine, blanche, friable, ressemblant à notre terre de pipe, est recouverte d'émaux vifs formant un fond sur lequel se détachent des fleurs ou des arabesques; tout cela est parfaitement glacé, pur de ton et exécuté avec ce soin minutieux et plein de goût qui caractérise l'art du pays. La forme du récipient concourt à cette élégance; c'est un sphéroïde turbiné dont le sommet, percé d'un trou, reçoit le grain d'opium; la base, prolongée par un court cylindre non émaillé, s'insère dans l'ouverture du tube d'aspiration, qui est en bambou, en ivoire ou même en jade.

La richesse extrême du Céleste-Empire en matières céramiques peut seule faire comprendre comment cette terre et ses charmants émaux restent condamnés à un emploi aussi borné que celui des pipes à opium. Dans les mains de nos artistes, les mêmes éléments s'appliqueraient à des œuvres de luxe.

On a pensé longtemps que les Chinois, fiers de leur porcelaine, avaient méprisé les poteries communes vernissées ou émaillées : il n'en est rien; leur langue a même le mot *Tou-ki* pour exprimer les ustensiles de terre. Seulement, ils semblent avoir pratiqué à l'inverse de nous; leurs pots à conserves, les récipients dans lesquels voyagent les condiments et les échantillons de denrées sont en porcelaine et en grès. La terre fragile semble réservée à des vases de luxe. C'est ainsi que nous avons vu des potiches et des bouteilles du plus beau vert ornées de dragons et de fong-hoang; une belle bouteille du musée de Limoges est du même vert avec quelques macules jaunes, et son décor en relief se complète par des médaillons en pastillage, sigillés de figures de dragons contournés.

Notre aperçu touchant les poteries chinoises demeurerait incomplet si nous ne signalions les singularités et les fables auxquelles la porcelaine a donné naissance lors de son apparition en Europe.

Voici ce qu'écrivait en latin G. Pancirol, et ce que traduisait, en

1617, Pierre de la Noue : « Les siècles passés n'ont point veu de porcelanes qui ne sont qu'une certaine masse composée de plastre, d'œufs, d'escailles de locustes marines, et autres semblables espèces, laquelle estant bien unie et liée ensemble est cachée sous terre secrètement par le père de famille qui l'enseigne seulement à ses enfants, et y demeure octante ans sans voir le iour, après lesquels ses héritiers l'en tirant et la trouuant proprement disposée à quelque ouurage, ils en font ces précieux vases transparents et si beaux à la uue en forme et en couleur que les architectes n'y trouuent que redire, la uertu desquels est admirable d'autant que si on y met du uenin dedans ils se rompent tout aussitost.

« Celuy qui une fois enterre cette matière ne la relève iamais, ains la laisse à ses enfants, nepueux ou héritiers, comme un riche thrésor pour le profit qu'ils en tirent, et c'est bien du plus haut prix que l'or, combien que rarement il s'en trouue de uraye, et qu'il s'en uend assez de fausse. »

Ces croyances ridicules étonnent de la part d'hommes aussi instruits que Pancirol ; mais ce qui prouve combien est durable et facile à s'enraciner dans les masses l'émotion produite par une matière inconnue importée de loin, c'est qu'en 1716, c'est-à-dire un siècle après la publication de Pierre de la Noue, ces vers burlesques, empruntés à *l'Embarras de la foire de Beaucaire*, exprimaient les mêmes idées :

Allons à cette porcelaine,
Sa beauté m'invite et m'entraine;
Elle vient du monde nouveau,
L'on ne peut rien voir de plus beau.
Qu'elle a d'attrait et qu'elle est fine !
Elle est native de la Chine.
La terre avait au moins cent ans,
Qui fit des vases si galants.
Pourquoi faut-il qu'ils soient fragiles
Comme la vertu dans les villes?
De tels bijoux, en vérité,
S'ils avaient la solidité
De l'or, de l'argent et du cuivre,
Jusques chez eux se feraient suivre ;
Car, outre leur attrait divin,
Ils ne souffrent point le venin,

Ils font connoître le mystère
Des bouillons de la Brinvillière,
Et semblent s'ouvrir de douleur
Du crime de l'empoisonneur.

Nous n'avons pas besoin d'ajouter que la porcelaine est, au contraire, à raison de son imperméabilité, la matière que l'on emploie spécialement, dans les laboratoires de chimie, pour contenir et chauffer les acides concentrés.

Furetière, au mot *Pourcelaine* de son Glossaire, répète cette autre singularité : « François Cauche, en son Voyage de Madagascar, fait mention d'un service de pourcelaine et d'un bocal de terre qui avaient été pris proche le tombeau de Mahomet, qui a cette propriété que lorsqu'on jette de l'eau dedans ou qu'on l'expose au soleil, elle la rafraîchit au lieu de l'eschauffer. » Il y a ici une erreur de nom ; la prétendue porcelaine est la terre perméable et réfrigérante dont on fait les alcarazas.

Terminons par un extrait des lettres du P. d'Entrecolles. On y verra combien les voyageurs doivent se méfier des renseignement pris à la légère ; voici ce passage :

« Chaque profession, en Chine, a son idole particulière ; il n'est donc pas étonnant qu'il y ait un dieu de la porcelaine. On dit qu'autrefois un empereur voulut absolument qu'on lui fît des porcelaines sur un modèle qu'il donna. On lui représenta que la chose était impossible ; mais toutes ces remontrances ne servirent qu'à exciter de plus en plus son envie. Les empereurs de Chine sont, pendant leur vie, les divinités les plus redoutées de la Chine, et ils croient que rien ne doit s'opposer à leurs désirs. Les officiers chargés par le demi-dieu de surveiller et d'activer les travaux usèrent de rigueur à l'égard des ouvriers. Ces malheureux dépensaient leur argent, se donnaient bien de la peine, et ne recevaient que des coups. L'un d'eux, dans un mouvement de désespoir, se lança dans la fournaise allumée et y fut consumé à l'instant. La porcelaine qui s'y cuisait en sortit, dit-on, parfaitement belle et au gré de l'empereur, lequel n'en demanda pas davantage. Depuis ce temps-là, cet infortuné passa pour un héros et devint dans la suite l'idole qui préside aux travaux de la porcelaine. »

Grâce aux progrès de la sinologie, nous pouvons démontrer aujourd'hui l'erreur du trop crédule missionnaire ; celui qu'il a pris pour le

dieu de la porcelaine n'est point une victime immolée au caprice d'un prince désœuvré; c'est tout simplement ce Pou-taï, dieu du contentement, dont nous avons parlé page 29. Pourquoi son image est-elle fréquente au milieu des ateliers de King-te-tchin, fourmilière humaine agitée par un travail incessant? C'est que nous sommes ainsi faits : des vœux ardents nous poussent vers ce que nous ne pouvons atteindre. Que ferait Pou-taï chez les riches Chinois? Ils n'ont plus rien à lui demander.

CHAPITRE II

JAPON

§ 1. — MŒURS. — GOUVERNEMENT.

Avouons-le, au point de vue des arts, le Japon n'existe plus. Ce pays mystérieux dont Marco Polo avait révélé l'existence, à la recherche duquel se livraient si ardemment les navigateurs du seizième siècle, cette terre du soleil levant plus brillante qu'un songe des *Mille et une nuits*, qu'est-ce aujourd'hui ? L'une des stations sans nombre du commerce maritime, une contrefaçon de nos contrées occidentales. Ses ports, obscurcis par la fumée des bateaux à vapeur, n'ouvriront plus leurs retraites tranquilles aux jonques chargées de voiles de bambou ; leurs forts, hérissés de canons rayés, blindés, cuirassés et menaçants, n'offriront plus la gracieuse parure des jours de fête et ces tentures pittoresques, relevées par les armoiries du prince commandant, qui, dans les grandes occasions, masquaient l'appareil militaire.

Les rues des villes ouvertes, et elles le seront toutes, fourmilleront d'uniformes européens ; on verra sur les places les instructeurs français commander la manœuvre aux recrues armées de chassepots que viendront examiner curieusement les Japonais en paletot étriqué, en pantalon droit et incommode, donnant le bras à leurs femmes vêtues des modes des magasins du Louvre. Plus de parasols en papier verni, plus de sandales, plus de ces abris de laque ou de bambou tressé qui garantissaient si bien le crâne rasé des atteintes d'un soleil brûlant. Et tout cela sous prétexte de progrès !

Répétons-le donc, non sans amertume, le Japon n'existe plus ; il

PLANCHE II

JAPON

FAMILLE CHRYSANTHÉMO-PÆONIENNE

POTICHE ÉLANCÉE PORTANT LE CHIEN DE FO

ET LA CARPE SORTANT DES EAUX

(Conf. page 96)

COLLECTION DE M. LE BARON GUSTAVE DE ROTHSCHILD





F° Liénard Inc

modifie son goût pour le conformer au nôtre; il nous envoie déjà, à la place des œuvres charmantes et précieuses où se peignait son génie propre, d'odieuses imitations de nos fabrications décolorées. C'est là le résultat fatal et inévitable de notre contact avec les nations orientales. Les moins intelligentes se défendent contre l'ascendant que nous donnent sur elles l'organisation de la force et l'avancement de nos sciences : elles luttent et sont vaincues. Les autres admirent nos lois, notre constitution sociale, elles étudient volontiers nos livres ; mais dans leur enthousiame elles vont trop loin et s'abandonnent sans savoir conserver ce qu'il y avait en elles de séve originale et de goût merveilleux.

Recueillons donc à la hâte quelques notions sur le Japon ; c'est de l'histoire, car l'organisation qui a maintenu si longtemps ce pays si brave, indépendant des autres peuples, a déjà disparu en partie.

Le gouvernement japonais n'avait d'analogue nulle part ; on ne saurait le qualifier de despotique, puisque le souverain lui-même, courbé sous le joug de la loi, est le premier esclave de l'empire. Quant à la liberté, elle n'existe à Nippon sous aucune de ses formes, pas même dans les relations privées et individuelles; un espionnage continuel, une méfiance réciproque, tiennent les fonctionnaires de tout ordre dans la stricte observation du devoir; la loi, ou plutôt la tradition invariable, pèse sur tous les rangs de la société : en un mot le despotisme existe au Japon sans despote.

Le *Mikado*, empereur ecclésiastique, successeur et représentant des dieux, est le propriétaire et le souverain de l'empire; en lui se confondent le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel ; écrasé sous le poids de sa haute dignité et du respect qu'il se doit à lui-même, il est en quelque sorte condamné à une existence automatique réglée par un cérémonial fastidieux ; son palais est une prison dorée dont le luxe ne saurait bannir l'ennui.

Le *Siogoun*, *Koubo* ou *Taïcoun*, était le lieutenant du Mikado, ou proprement le général en chef; mais il avait su se rendre relativement indépendant et devenir empereur civil ou exécutif. Soumis aux rigueurs d'une étiquette pointilleuse, il était réduit à l'impuissance par le conseil d'État, véritable force gouvernementale. Le Siogoun résidait à Yeddo, mais il devait chaque année se rendre à Miyako pour y rendre hommage au souverain suprême et lui exposer sa conduite. Aujourd'hui, par une révolution de cour, cette seconde puissance est

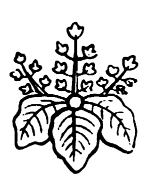
détruite, et Dieu sait si le Japon s'arrêtera dans la voie des réformes, grâce à l'ingérence européenne.

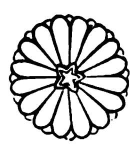
Au-dessous de ces autorités de premier ordre viennent les princes vassaux de l'empire ; souverains absolus et héréditaires de leurs fiefs respectifs, ils sembleraient devoir jouir d'une indépendance complète : cependant deux secrétaires du conseil résidant, l'un dans la principauté même, l'autre à Yeddo, administrent en leur nom, les observent afin de leur interdire toute entreprise contre le pouvoir central et d'empêcher leur influence personnelle de prendre trop d'accroissement. Cette gêne perpétuelle, les sacrifices énormes qu'entraîne pour chaque prince l'obligation d'entretenir son armée, de résider six mois dans la capitale et d'y mener un train officiel, tout cela dégoûte vite les hommes raisonnables d'un fantôme de pouvoir; aussi l'abdication est-elle un moyen fréquent employé par les grands pour échapper à la ruine et rentrer dans le calme de la vie privée.

Malgré tout, éclairés et intelligents, les grands ont généralement un goût déterminé pour les arts, et ils encouragent la production des œuvres remarquables en entretenant à leurs frais des ateliers considérables où se fabriquent les soies aux merveilleux dessins, les vases de prix et ces précieux laques, objets d'une admiration méritée de la part des connaisseurs européens.

Ce fait ne surprendra pas si l'on considère les analogies existant entre l'organisation féodale du Japon et celle de la plupart des sociétés européennes au moyen âge ; ces analogies sont si frappantes que certains voyageurs ont cherché à rendre par les titres de princes, ducs, marquis, comtes et chevaliers, les divers degrés de la hiérarchie nobiliaire, et ont assimilé à nos armoiries les figures qui, sous le nom de *Mon*, constellent les objets à l'usage des membres des grandes familles du pays.

Le Mikado a deux armoiries ; la première le *Kiri-mon*, dont le nom signifie les armoiries en feuilles et fleurs de kiri (*Paullownia imperialis*), est plus particulièrement l'insigne officiel, la marque du pouvoir; on en poinçonne les monnaies, toutes les choses d'usage impérial, et on l'imprime jusque sur les pains ou gâteaux qui se servent dans les repas d'étiquette offerts aux ambassadeurs hollandais. La seconde, le *Guik-mon*,





armoirie en fleur de chrysanthème, est celle de la famille qui, depuis l'an 667 avant Jésus-Christ occupe le trône du Japon et descend, dit-on, de Ten-sio-daï-sin, le dieu Soleil.

Le Siogoun récemment renversé appartenait à la maison de Minamoto, dont les armoiries se composent de trois feuilles de mauve et s'appellent *awoi-no-gomon*.

Nous ne pouvons décrire les insignes des autres grandes familles japonaises; la tâche serait trop longue et sans portée immédiate, car, parmi les porcelaines parvenues en Europe, très-peu sont armoriées; il n'en est pas de même des laques et des autres objets qui se portent ostensiblement dans les voyages.

Par une conséquence naturelle de l'organisation dont nous venons de parler, la société est divisée en huit classes, qu'il n'est pas sans intérêt de reconnaître à certains détails du costume; en effet, il est des parties du vêtement qui sont formellement interdites aux classes inférieures, et ce sont précisément celles que nous considérerions comme indispensables pour tout le monde.

Cédons la parole à Kœmpfer et laissons-le décrire la toilette des membres de la cour ou daïri : « Ils portent des culottes larges et longues, et par-dessus est une longue robe d'une largeur extrême et d'une figure particulière, principalement vers les épaules, avec une queue traînante qui s'étend bien loin derrière eux. Ils se couvrent la tête d'un bonnet ou chapeau noir sans apprêt, dont la figure est une des marques d'honneur auxquelles on peut distinguer de quel rang est un seigneur, ou quel poste il occupe à la cour. » Titsing ajoute : « Le daïri (l'empereur ou mikado) change tous les jours de vêtements, pour lesquels on se sert d'étoffes très-fortes et précieuses. Deux de ces étoffes sont de couleur pourpre avec des fleurs blanches; la troisième, toute blanche, est tissue en fleurs; les étoffes à raies droites sont nommées *fate-sima*, et celles tissues à sarments avec des fleurs ont le nom de *fate-wakou*. »

Le costume des classes moyennes et inférieures se compose d'un certain nombre de robes longues et larges portées l'une sur l'autre, et ne diffère de celui des classes supérieures que par la qualité et la couleur des étoffes; les robes sont retenues autour de la taille par une ceinture. Les manches ont d'énormes dimensions; la partie pendant au-dessous du bras est fermée inférieurement pour former une poche supplémen-

taire, la ceinture servant d'abord à renfermer les objets de quelque valeur. Des couleurs plus vives ou des bordures d'or ou des broderies distinguent seulement les vêtements des femmes de ceux des hommes; la ceinture est très-large, fait deux fois le tour du corps, et se noue en rosette avec deux bouts flottants; les jeunes filles ont ce nœud derrière le dos; les femmes mariées le portent devant.

Les hommes se rasent le front et tout le crâne, à l'exception d'une demi-couronne allant d'une tempe à l'autre par le derrière de la tête, et dont les cheveux relevés et pommadés avec soin forment une touffe au sommet de l'occiput. En général, les femmes roulent leur chevelure en turban; les jeunes filles et les servantes la disposent sur les deux côtés de la tête comme des ailes ou la nouent avec un goût particulier. Les plus élégantes relèvent cette coiffure d'un peigne et de longues épingles d'écaille, d'or ou d'argent.

Les princes, les nobles, les prêtres et les militaires sont les seules classes qui jouissent du privilége de s'armer de deux sabres et de porter le *hakama*, ou pantalon large et plissé.

La cinquième classe, qui comprend les employés subalternes et les médecins, a droit de porter le pantalon et un sabre.

A partir de la sixième classe, composée des négociants et marchands en gros, les lois somptuaires interdisent le pantalon, et ce n'est qu'à force de démarches humiliantes que des négociants peuvent parfois obtenir de porter le sabre.

Chose singulière, c'est dans les dernières classes qu'il faut aller chercher les artistes, employés pourtant et fort estimés par les grands. Quant aux tanneurs et autres gens appelés à travailler les peaux, ils étaient méprisés et traités en parias. Mais voici que l'obligation de chausser les nouvelles troupes avec des bottes, de leur serrer la taille avec des buffleteries, a fait revenir les masses sur les anciens préjugés. Qui peut prévoir jusqu'où la nécessité pourra bientôt élever les cordonniers?

Par une ascension rapide remontons des derniers artisans aux dieux. Comme la Chine, le Japon a une religion nationale assez obscure, c'est le *sinsyou;* nous la connaissons peu, cela se comprend, puisque la loi défend, sous les peines les plus sévères, de livrer aux étrangers et de laisser tomber dans le commerce les livres ou les images pouvant révéler le secret des mœurs du pays. D'après la cosmogonie du sinsyou,

un dieu suprême, créé par sa propre volonté, sortit du chaos primitif pour établir son trône au plus haut des cieux; trop grand pour se livrer à des soins capables de troubler sa tranquillité immuable, il laissa des dieux *créateurs* ébaucher l'organisation de l'univers. Sept dieux célestes vinrent ensuite, et le dernier, *Iza-na-gimo-mikoto*, trouvant un moment de loisir, créa la terre, les dix mille choses, et en confia le gouvernement entier à son enfant favori, le dieu ou la déesse Soleil, *Ten-sio-daï-sin*.

Cette doctrine du sinsyou, mêlée à une foule de pratiques introduites au Japon par les bouddhistes, donne un panthéon compliqué dont nous ne pouvons avoir l'explication exacte à défaut des livres qui y ont trait; à peine si quelques figures, parvenues en Europe presque par hasard et subrepticement, peuvent faire comprendre combien il serait curieux d'obtenir les moyens de compléter nos renseignements à cet égard.

Au point de vue des porcelaines, cette lacune n'est qu'à demi regrettable, car les sujets qui les décorent ont bien rarement un caractère religieux ou historique; presque toujours ils représentent des scènes empruntées à la vie intime de la haute société chinoise. Nous expliquerons bientôt d'où vient cette habitude.

Le Japon paraît, à peu d'exceptions près, avoir adopté les mêmes animaux symboliques que la Chine. Ainsi, le Dragon, attribut spécial de l'empereur, est non moins tourmenté, non moins effroyable que ceux décrits page 30, mais ici il a trois griffes seulement, et souvent de sa patte droite antérieure il enserre une perle.

Le Ki-lin et le chien de Fo n'ont aucun caractère particulier; le dernier, très-fréquent, surmonte presque tous les grands vases. Quant au Fong-hoang, appelé *Foo*, il se distingue par la perfection du dessin et l'élégance suprême du plumage, orné des teintes les plus riches et les plus harmonieuses.

Un oiseau figuré souvent seul, parfois avec sa compagne, et désigné sous le nom d'oiseau impérial, est remarquable par son allure noble et son regard fier; de la famille des accipitres, il semblerait se rapprocher plutôt des faucons que des aigles : dans les porcelaines comme dans les laques, on le trouve presque toujours accompagné d'emblèmes nobiliaires. Enfin, il est une tortue sacrée, facilement reconnaissable au long appendice flexueux qui entoure son extrémité infé-

rieure. Kœmpfer qualifie cet appendice de queue, mais en étudiant les plus fins spécimens de laque ou de porcelaine, on reconnaît bientôt que c'est une espèce d'auréole ignée indépendante de la carapace, et analogue aux flammes entourant la tête et les membres du dragon et du ki-lin, flammes que le même auteur appelait cornes molles.

§ 2. — POTERIES ANTIQUES.

L'excessive retenue des Japonais à l'égard des étrangers pousse les nationaux mêmes à ne confier au papier que les choses susceptibles d'être divulguées sans danger; ainsi un mémoire publié sur la porcelaine contient cette décevante indication. « La peinture et la dorure des vases sont un secret qu'il n'est pas permis de révéler. »

Pourtant, grâce aux laborieuses recherches des orientalistes et notamment à celles de M. le docteur Hoffmann, de Leyde, nous savons ceci : Au printemps de l'an 27 avant Jésus-Christ, un vaisseau coréen aborda dans la province d'Halima. Le chef de l'expédition, se prétendant fils du roi de Sin-ra, se fixa dans la province d'Omi, sur la grande île de Nippon, où des hommes de sa suite établirent une corporation de fabricants de porcelaine. Vers la même époque, vivait dans la province d'Idsoumi (aussi en Nippon) un athlète du nom de Nomino-Soukouné, qui faisait, en *faïence* et en *porcelaine*, des vases et surtout des figures humaines pour les substituer aux esclaves, qu'il était d'usage jusqu'alors d'inhumer avec leurs maîtres. Nomino-Soukouné reçut en récompense l'autorisation de prendre pour nom de famille *Fazi*, en coréen *Patzi*, fabricant, artiste.

Arrêtons-nous un moment. Au commencement de notre ère, c'est-à-dire avant même qu'il soit question en Chine de la poterie translucide, voici deux centres créés au Japon, l'un par des Coréens, l'autre par un indigène qui faisait en même temps de la *faïence*, si c'est bien là le mot qui se lit dans le texte,

Sous le règne du mikado Teu-tsi (662 à 672) un moine bouddhiste, nommé Gyôguy, dont les ancêtres étaient *Coréens*, vulgarisa parmi les habitants de la province d'Idsoumi le secret de la fabrication des poteries translucides; le village où il s'était établi fut appelé Tô-ki-moura, village aux services de porcelaine.

Sous Sei-wa (859 à 876), le nombre des usines augmentait considéra-

blement; en 859 même, deux provinces, Kavatsi et Idsoumi, se disputèrent une montagne pour cuire la porcelaine et abattre du bois à brûler.

Dans la période Syoun-tok (1211 à 1221), un fabricant, nommé Katosiro-ouye-mon, commença à confectionner de petits vases pour servir de boîtes à thé; mais, faute d'un meilleur procédé, il les plaçait dans le four sur leur orifice, qui paraissait usé et peu soigné. On les désigna par l'appellation de *koutsi-fakata* (pièces à orifice usé). Désireux de s'instruire, Katosiro, accompagné du moine bouddhiste Fô-gen, se rendit en Chine de 1211 à 1212 et en revint possesseur de tous les secrets de l'art céramique.

Dans les temps plus modernes, c'est sur l'île de Kiou-siou, et particulièrement dans l'arrondissement de Matsoura, près du hameau de Ouresino, qu'on a produit la plus fine porcelaine.

Ces données historiques, si restreintes qu'elles soient, ont bien leur importance : l'art céramique paraît avoir été importé au Japon par les Coréens et perfectionné, sous les Youen, au moyen des enseignements chinois. Il ne faut donc pas chercher un caractère original dans les poteries de Nippon; elles n'auront pas précisément un signe de nationalité, mais une perfection relative, indice de l'individualisme japonais, apte à modifier en bien tous les travaux qui lui sont enseignés.

Si l'induction ne conduisait pas à cette conclusion, elle se trouverait formellement énoncée dans un livre du dix-septième siècle, le Voyage de Pierre de Goyer et Jacob de Keyser : « C'est, disent-ils, l'ancienneté et l'adresse des maîtres qui ont fait ces pots (de porcelaine) qui leur donnent le prix, et comme la pierre de touche parmi nos orfévres fait connaître le prix de l'or et de l'argent, de même pour ces pots, ils ont des maîtres jurés qui jugent de ce qu'ils valent et selon l'antiquité, l'ouvrage, l'art ou la réputation de l'ouvrier, et c'est souvent d'un prix fort haut. De sorte que le roi de Sungo acheta, il y a quelque temps, un de ces pots pour quatorze mille ducats; et un Japonais chrétien, dans la ville de Sacaï, paya pour un autre, qui était de trois pièces, quatorze cents ducats. »

Il y a donc un abîme entre les œuvres de la Chine et celles du Japon; d'un côté, c'est une production industrielle sur laquelle nombre de mains ont laissé trace de leur travail; de l'autre, c'est une création individuelle marquée au sceau d'un talent appréciable.

Le haut prix payé par les riches pour se procurer les vases hors ligne a donné naissance à une fable assez curieuse rapportée par Kœmpfer :

« Les Japonais, dit-il, conservent la récolte du thé commun dans de grands vases de terre à orifice étroit; quant à la qualité supérieure destinée à l'empereur et aux princes, ils la renferment dans des vases murrhins ou de porcelaine et surtout, s'ils peuvent s'en procurer, dans ces petits vases précieux et renommés par leur antiquité, qu'ils appellent *maats-ubo* (pots véritables). On suppose que non-seulement ces vaisseaux conservent, mais qu'ils améliorent la qualité du thé, lequel augmente de valeur en raison du temps qu'il y est demeuré enfermé. Le ficki-tsià, même réduit en poussière, y garde son arome pendant quelques mois; éventé, il y reprend toute sa saveur. Aussi, les grands personnages recherchent à tout prix cette sorte de vases, qui tiennent le premier rang parmi les ustensiles coûteux que le luxe a imaginés pour l'usage du thé. Leur célébrité m'engage à rapporter ici une légende qui n'a encore été consignée nulle part. Les maats-ubo ont été faits d'une terre de la plus grande finesse, à *Mauri-ga-sima*, c'est-à-dire l'île Mauri, laquelle, à ce que l'on rapporte, a été entièrement détruite et submergée par les dieux, à cause des mœurs dissolues de ses habitants. Aujourd'hui, il n'en apparaît d'autres vestiges que quelques rochers visibles à marée basse. Cette île était près de *Teyovaan* ou *Formose*, dont la place se désigne dans les cartes hydrographiques par des astérisques et des points qui indiquent un bas-fond semé de bancs de sable et d'écueils. Voici ce qu'en racontent les Chinois : *Mauri-ga-sima* était, au temps des anciens, une terre fertile où l'on trouvait, entre autres richesses, une argile admirable pour la fabrication des vases murrhins, que l'on appelle aujourd'hui : vases de porcelaine. De là, pour ses habitants, des trésors immenses et une dissolution sans bornes. Leurs vices et leur mépris de la religion irritèrent les dieux à ce point, qu'ils résolurent, par un décret irrévocable, de submerger *Mauri-ga-sima*. Un songe envoyé par le ciel révéla cette terrible sentence au chef de l'île, nommé *Peirum*, homme religieux et d'une vie sans tache. Les dieux l'avertissaient de s'enfuir sur des embarcations dès qu'il verrait le visage de deux idoles placées à l'entrée du temple se couvrir de rougeur... Le roi publia immédiatement le danger qui menaçait l'île et le désastre dont elle devait être frappée; mais il ne trouva dans ses sujets

que dérision et mépris pour ce qu'on appelait sa crédulité. Peu de temps après, un bouffon, se riant des avis de *Peirum*, s'approcha pendant la nuit des deux idoles, et, sans que personne s'en aperçût, leur barbouilla la face de couleur rouge. Averti de ce changement subit, qu'il attribua à un prodige et non à un sacrilége, le roi prit la fuite avec les siens et se dirigea à force de rames vers Foktsju, province de la Chine méridionale. Après son départ, le bouffon, ses complices et tous les incrédules que cette précipitation n'épouvanta pas, furent engloutis avec l'île, ses potiers et ses magnifiques murrhins. Les Chinois du Sud célèbrent le souvenir de ce prodige par une fête... Quant aux vases disparus, on les recherche à marée basse dans le fond de la mer, sur les rocs auxquels ils se sont attachés ; on les retire avec précaution pour ne pas les briser, couverts d'une couche de coquillages qui les déforme et que les ouvriers enlèvent ensuite, en en laissant une partie qui atteste leur origine. Ces vases sont transparents, de la plus rare ténuité, et d'une couleur blanche teintée de vert. Ils ont, pour la plupart, la forme d'une capsule ou d'un petit tonneau avec un col étroit et court, comme s'ils eussent été, dès l'origine, destinés à contenir du thé. Ils sont apportés au Japon, à de très-rares intervalles, par des marchands de la province de Foktsju, qui les achètent des plongeurs. Les plus communs se vendent vingt taels, la seconde sorte, cent ou deux cents taels; quant à ceux qui atteignent cette valeur, personne n'oserait les acquérir; ils sont destinés à l'empereur. Celui-ci en a reçu, dit-on, de ses ancêtres et de ses prédécesseurs une collection d'un prix inestimable, qui est conservée dans son trésor. »

Évidemment, nous ne pouvons espérer voir jamais les *maats-ubo*, ni les pièces célèbres mentionnées par Pierre de Goyer et Jacob de Keyser; mais il y a un parti à tirer de ces indications naïves : à quelles porcelaines pourrait-on appliquer une valeur voisine de celles mentionnées ci-dessus? Est-ce aux vases décoratifs, mais un peu barbares, peints en bleu, rouge et or, que le commerce s'obstine à qualifier de porcelaines japonaise? Non, certes. Il faut donc le reconnaître, il y a eu à Nippon deux fabrications congénères et très-différentes : l'une usuelle, courante et tellement voisine de celle de la Chine qu'il est difficile de l'en distinguer; l'autre fine, admirable de pâte, délicieuse de décor. Il y a lieu, dès lors, de les étudier séparément et de bien définir leurs caractères.

§ 3. — PORCELAINES POLYCHROMES.

FAMILLE CHRYSANTHÉMO-PÆONIENNE

Toutes les pièces incontestablement japonaises appartenant à cette espèce ont une pâte épaisse, une surface grisâtre dont l'émail est sujet à la tressaillure; le signalement donné précédemment pour les chrysanthémo chinois s'y applique dans son ensemble; nous n'avons donc à chercher ici que les caractères différentiels résultant de la nationalité. Il est d'abord une espèce de produits qui ne peut prêter au doute; ce sont les statuettes civiles d'hommes et de femmes, toujours revêtues du costume japonais, et qui se fabriquent peut-être encore en souvenir des figurines antiques de Nomino-Soukouné. Aujourd'hui toutefois, elles ne représentent pas des esclaves, mais des personnages appartenant aux classes supérieures, ce qu'indique leur costume ample, composé d'étoffes de choix dont l'ornementation réunit des fleurs, des emblèmes appartenant aux princes et aux nobles; nous y avons même rencontré l'armoirie en fleur de chrysanthème, le kiri-mon et les branches fleuries de l'arbre impérial.

Dans les porcelaines d'usage, potiches, cornets, plats, assiettes, etc., les caractères significatifs sont les suivants : présence de l'arbre daïrien ou kiri ; du dragon impérial à trois griffes; d'un oiseau de proie au regard noble et fier; de fonds partiels à quadrilles occupés par des rosaces à quatre pétales découpés : ce sont les fleurs caractéristiques du domaine impérial; guik-mon en relief formant motif principal ou semé dans la décoration; présence de la tortue sacrée. Un indice presque aussi certain d'origine résulte de la réunion sur une même pièce de tous les emblèmes de la longévité, c'est-à-dire le pin, le bambou, la grue et la tortue. Des potiches à couvercles plats surmontés d'une figurine de femme et entourées de papillons en relief sont aussi japonaises. Parmi les pièces figuratives, il en est qui imitent le tronc brisé d'un vieux pin ; d'autres, une carpe dressée sur sa queue; cette même carpe, debout sous une chute d'eau, est souvent peinte sur de grands vases pæoniens riches du Japon ; il faut savoir la distinger, par le dessin, de la carpe beaucoup moins tourmentée des vases chinois.

Les empereurs du Japon donnent, comme ceux de la Chine, un nom

particulier aux années de leur règne, c'est le *nen-go* (nien-hao en chinois); nous n'avons jamais rencontré qu'une pièce datée ainsi; c'est un plateau peint d'une tige fleurie de pêcher, entourée de quatre petits motifs en relief sous couverte; au revers est écrit : ***eul-soui-yang-ing***, deuxième année de la période yang-ing; cette deuxième année correspond à 1653.

貳羕
歲應

Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule inscription qu'on puisse trouver sur la porcelaine chrysanthémo-pæonienne; il en est même une assez fréquente, c'est le vœu : *la fortune, les dignités, un printemps éternel.* Celle-là est ancienne souvent, et parfois très-antérieure au nen-go ci-dessus. Une autre assez récente et qu'on trouve non-seulement sur les pièces pæoniennes, mais sur de fines tasses de Fisen est celle-ci : ***Thsang tchun ting san-pao tchy*** ou ***tsao***, fabriqué par San-pao dans le pavillon qui renferme le printemps; cette légende est peu compréhensible; elle ne peut indiquer ni un atelier, ni un nom d'artiste; la quantité prodigieuse d'objets inscrits de ces six caractères excluant l'idée qu'un seul centre et surtout un seul homme aient pu les produire.

Une variété du genre pæonien nous a été apportée depuis l'Exposition universelle; ce sont les vases assez épais généralement décorés très-finement en rouge de fer et or qui proviennent de Yego, Niskide, etc.

Nous le répétons, les vases chrysanthémo-pæoniens du Japon sont à peine de qualité égale à ceux de la Chine; ce n'est donc pas de cette espèce que voulaient parler Pierre de Goyer et Kœmpfer; on ne saurait la reconnaître non plus dans ce passage du P. Duhalde : les Chinois chargent sur leurs vaisseaux pour le retour du Japon « des porcelaines qui sont très-belles, mais qui ne sont pas du même usage que celles de la Chine, parce qu'elles souffrent difficilement l'eau bouillante. » Les missionnaires de Pékin disent la même chose dans leurs mémoires : « On fait cas ici de leur porcelaine (celle des Japonais)..., du reste, si l'on en excepte les provinces de Fou-maï, de Tche-kiang et Kiang-nan qui trafiquent avec les Japonais et Pékin, où elles en envoient pour être offertes à l'empereur et données aux grands, les porcelaines du Japon sont très-rares. Outre la raison de leur cherté, il y a encore celle de leurs formes et peintures, qui ne sont pas de notre goût. »

Cherchons donc, ailleurs, la vraie porcelaine Japonaise.

FAMILLE ROSE

Comme, avant tout, il convient de s'entendre, nous rangerons les porcelaines fines du Japon sous cette dénomination; elle est justifiée, d'ailleurs, puisque toutes ces porcelaines ont reçu des décors émaillés en relief et qu'il en est beaucoup où le rouge d'or brille d'une pureté inconnue en Chine. Nous établirons toutefois des sous-divisions bien tranchées, en commençant par les inimitables pièces essentiellement nationales qui se rapprochent des signalements donnés par les voyageurs anciens.

A. PORCELAINE VITREUSE.

La pâte en a été fabriquée avec des matériaux tellement purs, l'émail est si complétement homogène qu'on ne soupçonne pas, dans les pièces, la superposition de deux substances distinctes; la couleur et la translucidité sont celles d'un jade très-aminci. Ce n'est que depuis le retour de M. de Siebold, qui a rapporté d'admirables échantillons de cette porcelaine et la matière première de sa fabrication, qu'on peut se rendre compte du proverbe japonais: *Il entre des os humains dans la composition de la porcelaine.* Certes, il faut un travail bien rude pour amener une pierre dure, tenace, compacte, à l'état de poudre impalpable, et en faire cette bouillie crémeuse, maniable au tour et propre au moulage qui constitue la porcelaine vitreuse.

Les pièces dont l'aspect répond le mieux au signalement des *maats-ubo* sont de petites coupes très-ouvertes portées sur un pied assez élevé en forme de cône tronqué; elles servent à boire le saki, sorte d'eau-de-vie de grains servie bouillante. La décoration très-sobre, d'une grande netteté d'exécution, présente toujours des émaux en relief et souvent des perles blanches ou bleues, presque hémisphériques. Des graminées, des oiseaux en simples traits rouges ou d'or, ou une femme assise peinte en émaux légers, voilà le sujet principal; c'est dans la bordure que se trouvent les émaux en grand relief.

Près des coupes à saki se classe une fabrication non moins remarquable et peut-être plus ancienne encore: ce sont de petites tasses campanulées, sans soucoupes, minces comme du papier et du plus beau blanc. L'extérieur, destiné à se détacher sur un présentoir en

laque, n'est jamais décoré; en dedans existe un filet d'or; quelques traits d'émail bleu ou d'or indiquent la silhouette d'une montagne et d'un vaste horizon, puis le soleil, des nuages et des oiseaux volant en ligne. Cette simple esquisse permet de reconnaître le célèbre *Fousi-yama*, mont sacré des Japonais, ancien volcan redouté, bien que le souvenir de ses dernières éruptions se perde dans la nuit des époques fabuleuses. D'autres tasses, ornementées seulement en or bruni, représentent le fong-hoang dans les nuages ou la grue éployée.

Ces rares spécimens mènent par gradations de taille et développement de décor, à des pièces émaillées d'une rare beauté; quelques-unes, simples de forme, portent de légers bouquets finement étudiés, jetés irrégulièrement sur la surface laiteuse; c'est le bégonia avec ses feuilles doublées de rose et ses fleurs délicates, le bananier aux bractées empourprées, le lis bleu du Japon. Mais les véritables tasses courantes en porcelaine vitreuse se caractérisent par leur forme même, qui imite la fleur régulière à pétales irréguliers de l'hibiscus cultivé. La pâte crémeuse se prête à merveille à la figuration de la fibre végétale; des traits gravés dans l'épaisseur de la porcelaine rendent les moindres nervures qui s'irradient de la base des pétales, et le limbe extérieur de ceux-ci forme, autour des tasses et soucoupes, la plus gracieuse découpure à six lobes qu'il soit possible d'imaginer.

Le décor des porcelaines vitreuses est généralement simple et peu couvert, la matière étant assez belle pour se passer d'une parure artificielle. Le plus choisi consiste en représentations d'animaux en or rehaussé de rouge de fer; ce sont des oiseaux fabuleux à cornes de cerfs, à griffes de lions, avec des ailes de chauves-souris; des oies picorant au bord d'une rivière; des grillons ou des mantes posés sur des tiges de fleurs. Plus tard, apparaissent des peintures du style de la famille rose chinoise; puis les dessins se compliquent, probablement sous l'impulsion du goût chinois, et la porcelaine vitreuse se confond presque avec celle dont il va être bientôt question, et que nous nommons artistique. Pourtant, le genre ancien s'est maintenu dans la fabrication des coupes à saki et dans des petites pièces que produit encore Imali en Fizen. C'est des mêmes centres qu'arrivent aussi les tasses délicates recouvertes d'un clissage de bambou, et les tasses plus grandes, couvertes de leur présentoir, dépassant en finesse la porcelaine coulée de Sèvres et dont le tournassage et la cuisson semblent un problème inso-

luble; on ne comprend pas comment une paroi à peine épaisse comme un papier a pu être formée d'abord d'une première couche d'argile sur laquelle il a fallu appliquer ensuite une double enveloppe de couverte.

Ce n'est pas dans le bourg même d'Imali ou Imari que se trouvent les usines; elles s'étagent au nombre de vingt-quatre ou vingt-cinq sur le penchant de l'Idsoumi-yama (la montagne aux sources), d'où l'on extrait la roche kaolinique ou pétro-siliceuse. Nous citerons, d'après M. Hoffmann, les dix-huit usines jouissant d'une célébrité particulière, ce sont :

1. Oho-kavatsi-yama, grande montagne entre les rivières;
2. Mi-kavatsi-yama, les trois montagnes entre les rivières;
3. Idsoumi-yama, montagne aux sources;
4. Kan-ko-fira, beau plateau supérieur;
5. Fon-ko-fira, beau plateau principal;
6. Oho-tarou, grand vase;
7. Naka-tarou, vase moyen;
8. Sira-kava, ruisseau blanc;
9. Five-koba, vieux pin,
10. Akaye-Matsi, quartier des peintres en rouge;
11. Naka-no-fira, plateau moyen;
12. Ivaya, la grotte;
13. Naga-fira, long plateau;
14. Minami-kawara, rive méridionale;
15. Foka-wo, queue extérieure;
16. Kouromouda, champ noir;
17. Firo-se;
18. Itsi-no-se.

Les produits des deux premières fabriques n'entrent pas dans le commerce. D'autres établissements situés sur la frontière d'Arida, dans le district de Matsoura, comme Nakawo, Mits'nomata, Five-koba, appartiennent à divers propriétaires domiciliés dans la province de Fizen. La porcelaine bleue se fait en grande partie à Firo-se, mais elle n'est pas de première qualité.

Le bleu dont il est question est très-facile à distinguer de celui de la Chine; il est caractérisé d'abord par son intensité générale, par sa bordure ocellée, par la régularité de ses bouquets de fleurs, où dominent la pivoine, les chrysanthèmes, le bambou; l'exactidude minutieuse

du travail est poussée si loin qu'on a pu croire un moment que ce décor était obtenu par impression.

B. PORCELAINE ARTISTIQUE.

Nous rentrons ici dans les espèces japonaises à décor émaillé en relief, que le vulgaire confond avec les pièces de famille rose chinoise; rien de commun entre elles pourtant, si ce n'est l'emploi du rouge d'or.

Au Japon, les émaux sont si purs, l'artiste se préoccupe si constamment des réactions chimiques que pourraient produire des associations intempestives, qu'il arrive toujours et sûrement à des effets d'une suavité irréprochable; le rouge d'or éclate de vigueur lorsqu'il est seul, et passe au rose le plus tendre en s'unissant au blanc; il en est de même du bleu, tantôt vigoureux comme une lazulite, ou bien doux comme une turquoise. Le vert d'eau, le jaune orangé, partagent ce caractère de pureté gouachée. Si ces émaux s'enrichissent d'un damassé fin, d'une mosaïque courante, le rouge vif relève le jaune et le rose, le noir fait ressortir le bleu céleste; le bleu foncé, mêlé de touches de carmin, rehausse les roses pâles, etc.

Sous le rapport du dessin, une différence radicale sépare les œuvres des deux pays; à Nippon, les figures, maniérées sans doute et trop semblables entre elles pour n'être pas le produit d'un poncif, ont cependant une grâce naïve, une mollesse voluptueuse, reflet évident des mœurs orientales. Ce n'est certes pas l'imitation de la nature, ce n'est pas l'art tel que nous le comprenons avec ses qualités complexes; mais c'est un art rêvé, une première manifestation de la pensée sous la forme. Une scène assez fréquente nous offre deux femmes debout, l'une sur une rose, l'autre sur une feuille et voguant ainsi sur les flots dans une auréole de nuages; la première, très-élégamment vêtue, tient un sceptre; la seconde est une suivante et elle porte un panier de fleurs, passé dans une sorte de lance ou d'instrument aratoire. D'après les indications du panthéon japonais, c'est la déesse des mers ou la patronne des pêcheurs. Peu nous importe; mais par la grâce pudique de la pose, l'élégance facile des draperies aux plis cassés, cette peinture se rapproche des gracieux vélins de nos artistes du moyen âge.

Les oiseaux, les plantes partagent ces mérites et se font remar-

quer par l'exactitude de l'ensemble et des détails; rien n'est beau comme les faisans argenté et vénéré, comme les coqs au fier regard perchés sur des rocs ou perdus dans les fleurs; rien n'est charmant comme certains merles huppés à ventre rose et autres passereaux au brillant plumage.

Quant aux ornements, l'art et la patience y ont épuisé toutes leurs ressources; tantôt ce sont de véritables mosaïques aux tons doux, aux minutieux détails; d'autres fois, la porcelaine presque nue offre un motif en traits déliés et noirs qu'on nomme encre de Chine et s'entoure d'une bordure d'or à parties brunies, rouges, vertes qui donnent au métal la plus merveilleuse animation.

Un fait assez curieux et qui démontre l'origine commune des différentes porcelaines du Japon, c'est que la nature plus ou moins compliquée du décor équivaut presque à une date; d'abord la pâte blanche, unie, translucide parut assez belle de sa propre parure et le peintre y ajouta peu : un filet ou deux sur le bord, une scène doucement esquissée au centre, ce fut tout. Plus tard les bordures se compliquèrent; des fonds *clathrés*, c'est-à-dire imitant les tresses d'une fine corbeille, ou *pavés* en mosaïque composée de carrés et d'octogones, en firent le motif principal; tantôt le noir et l'or en indiquent les contours, tantôt ils se détachent sur une teinte rose ou bleu de ciel, jaune ou vert pâle. Lorsque le luxe exigea plus encore, la bordure, coupée par des réserves chargées de fleurs ou de fruits, surmonta des fonds partiels délimités en arabesques et qui formèrent comme un encadrement au motif médian, sujet ou corbeille de fleurs, modèles ou rochers chargés de plantes et d'oiseaux. La complication parvint jusqu'à ce point qu'aucune partie de la porcelaine ne fut plus visible; on eut l'assiette dite aux sept bordures et certaines tasses où toutes les teintes se trouvent associées à l'or et à l'argent et forment ainsi un ensemble qui arriverait à la lourdeur, si la parfaite harmonie des tons et la délicatesse des détails n'obviaient à ce défaut.

S'il nous fallait chercher la cause de ces modifications et du style particulier de la porcelaine artistique, nous la trouverions dans l'intention de rivaliser avec les porcelaines chinoises de famille rose; la langue spéciale des ateliers nous en fournit la preuve; tant que les usines de Fisen se bornèrent à fabriquer la poterie essentiellement nationale que nous avons appelée vitreuse, la matière première fut dési-

gnée sous le nom de *Imari tsoutsi* (terre d'Imari); au moment où les riches décors se rapprochèrent de ceux de la Chine, la terre changea de nom et prit celui de *Nan-kin-tsousi* (Terre de Nankin). Quoi de plus démonstratif? est-il nécessaire après cela de chercher pourquoi la porcelaine artistique représente des scènes familières de la haute société chinoise? Rappelons-nous seulement ce que nous ont appris les missionnaires et les voyageurs : les Japonais reproduisent en les perfectionnant tous les objets qui leur sont apportés du dehors.

Maintenant, il serait curieux sans doute de découvrir à quelles époques peuvent se rapporter les changements principaux introduits dans la décoration des vases artistiques; les éléments nous manquent pour cette recherche; si comme nous l'avons dit plus haut, les Chinois ont fait sous la période Houng-Tchy (1488 à 1505) des peintures roses remarquables, les imitations japonaises doivent dater de la première moitié du seizième siècle et les pièces vitreuses émaillées remonter au moins au quinzième. Rappelons-nous d'ailleurs que la porcelaine artistique se lie à la précédente par certains spécimens; une tasse vitreuse en fleur d'hibiscus nous a montré le coq entouré des riches fleurs du rosier japonais. Nous verrons des connexions non moins étroites s'établir entre le genre artistique et ceux qui vont suivre.

C. PORCELAINE A MANDARINS.

Qu'est-ce qu'un mandarin? est-ce un fonctionnaire spécial dont le nom puisse indiquer le rang? Nullement; *mandarin* est une appellation dérivée de la langue portugaise, *mandar*, commander; c'est par une ridicule paresse d'esprit qu'on l'applique sans examen à tout homme revêtu d'un caractère public au Céleste-Empire.

On nous demandera peut-être pourquoi, cette explication donnée, nous persistons à conserver le mot pour désigner toute une série d'objets d'art. Voici notre réponse : *mandarin* est passé dans le langage vulgaire et ne se prête guère qu'à un sens moderne; le mandarin, c'est l'homme à la toque et au veston, que l'une porte la plume de paon ou le plus simple des boutons, que l'autre soit en étoffe unie ou brodée sur la poitrine du pélican ou d'un moineau. C'est dans cette acception seule que nous consentons à nous servir du mot, nous gardant de l'appliquer aux personnages historiques qu'on voit figurer sur les vieux vases orientaux.

Exposons d'abord la différence qui existe entre l'ancien costume chinois et le vêtement moderne, et rappelons l'origine de celui-ci. Les peuples de l'extrême Orient ont par-dessus tout le respect des usages consacrés par le temps. Lorsque les dynasties nationales luttaient, en Chine, contre les envahisseurs tartares, leur plus puissant moyen d'action consistait à soulever les populations par la seule idée de la violation des rites et de l'abolition des coutumes séculaires. Aussi, dès que l'illustre Hong-wou eut chassé les empereurs mongols, il publia un édit par lequel il obligeait son peuple à reprendre entièrement le costume usité sous la dynastie des Thang.

Plus tard les Thsing, vainqueurs à leur tour, cherchant à faire oublier la dynastie des Ming, ordonnèrent à tous les Chinois, sous peine de mort, de se raser la tête à la manière tartare. Plusieurs milliers d'hommes aimèrent mieux perdre la vie que de subir ce déshonneur. Le temps seul, en affermissant les Thsing, leur permit de faire prévaloir la coiffure actuellement en usage. La toque à bord retroussé remplaça le *mien* impérial et le bonnet de crêpe des fonctionnaires; la longue queue pendante se substitua aux cheveux retroussés sur le crâne; le surtout coupé au-dessous des hanches prit la place des longues robes à l'aspect sévère que serrait une ceinture à pendeloques de jade. Ces pendeloques sonores obligeaient l'homme respectable à conserver une démarche tranquille, seul moyen d'obtenir un bruit harmonieux et mesuré.

Tout ceci est bien pointilleux sans doute; mais c'est grâce à ces règles antiques constamment observées que les Chinois avaient dû de rester le peuple le plus poli de la terre.

En changeant le costume, il fallut nécessairement créer des emblèmes destinés à caractériser les différents ordres de fonctionnaires : voici ces emblèmes :

1er *Ordre*. Bonnet avec un bouton d'or travaillé, orné d'une perle et surmonté d'un bouton oblong de rubis *rouge transparent;* habit violet avec une plaque carrée sur la poitrine et une autre sur le dos, dans lesquelles il y a, en broderie, une figure de *ho* (pélican). La ceinture est décorée de quatre pierres de yu-che (agate), incrustées de rubis.

Les officiers militaires du même ordre portent sur la plaque un ki-lin.

2e *Ordre*. Bonnet à bouton d'or travaillé, orné d'un petit rubis et surmonté d'un bouton de corail travaillé *rouge opaque*. Les plaques de l'habit portent un *kin-ky* (poule dorée). La ceinture dorée est ornée de quatre plaques d'or travaillées, enrichies de rubis.

Les officiers militaires portent sur la plaque un *su* (lion).

3e *Ordre*. Bonnet à bouton d'or travaillé, surmonté d'un bouton de saphir *bleu transparent*. Sa plume de paon n'a qu'un œil. Plaques portant le *kong-tsio* (paon). Ceintures à quatre plaques d'or travaillées.

Les officiers militaires portent sur leurs plaques un *pao* (panthère).

4e *Ordre*. Bonnet à bouton d'or travaillé, orné d'un petit saphir surmonté d'un bouton de pierre d'azur *bleu opaque*. Plaques portant un *yen* (grue) ; ceinture à quatre plaques d'or travaillées, avec un bouton d'argent.

Officiers militaires portant sur les plaques un *hou* (tigre).

5e *Ordre*. Bonnet à bouton d'or orné d'un petit saphir et surmonté d'un bouton de cristal de roche *blanc transparent*. Plaques brodées d'un *pé-hien* (faisan blanc); ceinture à quatre plaques d'or unies, avec un bouton d'argent.

Officiers militaires portant un *hiong* (ours) sur les plaques.

6e *Ordre*. Bonnet surmonté d'un bouton fait d'une coquille marine *blanc opaque ;* la plume n'est pas une plume de paon, mais une plume bleue; habit portant en broderie un *lu-su* (cigogne) : ceinture à quatre plaques rondes d'écaille, avec un bouton d'argent.

Officiers militaires portant sur les plaques un *pien* (petit tigre).

7e *Ordre*. Bonnet surmonté d'un bouton d'or travaillé, orné d'un petit cristal et surmonté d'un bouton d'or uni. Les plaques portent en broderie un *ky-chi* (perdrix) ; ceinture à quatre plaques rondes d'argent.

Officiers militaires portant un *sy* (rhinocéros) sur les plaques.

8e *Ordre*. Bonnet orné d'un bouton d'or travaillé surmonté d'un autre bouton également travaillé; sur la plaque, un *ngan-chun* (caille); ceinture à quatre plaques en corne de bélier, avec bouton d'argent.

Officiers militaires portant le *lu-su* (cigogne).

9e *Ordre*. Bonnet orné d'un bouton d'or surmonté d'un bouton d'argent, l'un et l'autre travaillés. Les plaques portent un *tsio* (moi-

neau); ceinture à quatre plaques de corne noire, avec un bouton d'argent.

Officiers militaires : plaques portant un *haï-ma* (cheval marin).

Le caractère spécial de ce costume délimite parfaitement le groupe des porcelaines sur lesquelles on le rencontre; il offre en outre cet avantage de rendre incontestable l'origine japonaise de ces mêmes porcelaines; jamais les artistes du Céleste-Empire n'ont représenté des mandarins dans leurs laques, bois ou ivoires sculptés, vases, bronzes, pierres dures ou tendres; aucune pièce authentique à nien-hao n'a montré autre chose que les héros des anciens temps et les sujets de l'antique histoire. Il fallait une nation voisine, à la fois curieuse et commerçante, pour jeter à foison sur les vases ce costume exécré imposé seulement à la longue et par la force.

Comme fabrication, les porcelaines à mandarins demandent un signalement particulier; elles sont plutôt épaisses que minces et souvent leur surface ondulée indique qu'elles sont obtenues *par coulage* et au moule; quelques-unes sont ornées de reliefs.

La forme générale des vases est plus élancée que dans la poterie chinoise.

La décoration, souvent *peinte* et non point émaillée, prend un aspect nouveau ; les tons roses tirés de l'or sont violacés, le lilas, le vert d'eau, le rouge de fer vif, le chamois ou couleur rouille y abondent. Un artifice de pinceau se manifeste dans le rendu des figures, des draperies et des fleurs; c'est une sorte de modelé obtenu par pointillé et au moyen de hachures parallèles ou croisées; les chairs sont faites avec le soin d'une miniature, les vêtements se soulèvent en plis détachés l'un de l'autre. Cette modification radicale dans la manière de peindre est-elle due à l'influence des ouvrages européens? On peut le croire, le genre mandarin n'étant pas très-ancien : c'est en 1616 que les Thsing sont arrivés au trône, et le costume tartare a dû être appliqué quelques années après seulement dans la décoration des vases.

La régularité plus ou moins parfaite des décors, la nature des fonds ornés permettent d'établir plusieurs sections dans les porcelaines à mandarins. La première, toute de transition, montre l'origine réelle du genre : on y trouve les fonds encre de Chine et les bordures d'or encadrant un sujet *peint*, ou des médaillons à figures artistiques entourées des fonds nouveaux.

La seconde section, à fonds filigranés, renferme encore des pièces de très-fine qualité; ce fond est un semé de rinceaux d'or très-serrés formant un ton doux, coupé de réserves plus ou moins grandes. Le médaillon principal est délimité par un trait ou par des arabesques d'or



Potiche à mandarins, fond filigrané d'or.

bruni; quant aux petites réserves, elles sont occupées par des oiseaux, des fleurs, des paysages en camaïeu rose ou noir, d'une délicatesse et d'une liberté charmantes. Quelques services peu anciens ont les bordures et les encadrements des sujets en bleu sous couverte.

Les *mandarins rouges* de la troisième section se reconnaissent à la

sévérité de leur aspect; une bordure noire à grecque d'or circonscrit le fond rouge de fer vif divisé par une mosaïque clathrée noire rehaussée de traits d'or. Rien n'est plus décoratif que ce genre; aussi se maintient-il à des prix élevés.

Les *mandarins à fonds variés* sont ceux qui affectent une telle fantaisie qu'on ne peut signaler leur caractère d'ensemble; des losangés en rouge de fer, des pavages en traits rouges et noirs, un arlequinage en couleurs diverses, des filigranés roses, se rencontrent dans cette section où les peintures fines sont plus rares que dans les espèces précédentes.

Mandarins chagrinés et gaufrés. Cette section est intéressante parce qu'elle renferme des pièces toujours travaillées avec soin, dont les appendices et quelquefois les médaillons sont ornés de figures en relief. Le plus souvent les vases chagrinés sont des potiches élancées à col étroit, ouverture évasée, à panse ovoïde aplatie et anguleuse au point de réunion des deux moitiés moulées. Des rinceaux d'ornement saillissent sur chaque face en dessinant un grand médaillon médian, et de plus petits sur les côtés; tout l'espace compris entre ces médaillons, ou le fond, est semé de points hémisphérique imitant la peau de chagrin, ou mieux, selon l'expression chinoise, la *chair de poule*. Lorsque le vase est décoré, ce fond affecte la teinte appelée vert-de-gris; quand le chagriné reste blanc, ses saillies, sur lesquelles la couverte a glissé, ressortent mates sur le vernis vitreux. Les peintures des vases chagrinés sont assez fines, mais toujours crues de ton.

Les petites bouteilles à tabac rapportées d'Égypte sont à chair de poule; donc les Chinois ont, les premiers, imaginé ce fond, qu'ils appliquent encore sur de petits vases grossiers destinés aux horticulteurs.

Les espèces gaufrées sont très-remarquables; elles portent dans la pâte de fines dentelures, des guirlandes et des bouquets de fleurs que fait ressortir la couverte en remplissant les cavités, à la manière des céladons. La plus grande partie de la décoration est en bleu sous couverte et les médaillons à sujets sont souvent émaillés.

Une cinquième section, dite *Mandarins camaïeu*, offre ces fonds partiels à losanges ombrés que la Saxe et les autres porcelaineries d'Europe ont imités pendant une partie du dix-huitième siècle; le genre a pris chez nous le nom de Pompadour, et l'on a cru longtemps que les Orien-

taux nous l'avaient emprunté. Cette erreur n'est d'ailleurs pas la seule à laquelle ait donné lieu la porcelaine à mandarins; l'abbé Raynal, parlant de cette espèce qu'il qualifie de *porcelaine des Indes*, dit : « Au voisinage de Canton, on fabrique la porcelaine connue parmi nous sous le nom de *porcelaine des Indes*. La pâte en est longue et facile, mais, en général, les couleurs, le bleu surtout et le rouge de Mars, y sont très-inférieures à ce qui vient du Japon et de l'intérieur de la Chine. Toutes les couleurs, excepté le bleu, y relèvent en bosse, et sont communément mal appliquées. On ne voit de pourpre que sur cette porcelaine, ce qui a fait follement imaginer qu'on la peignait en Hollande. La plupart des tasses, des assiettes, des autres vases que portent nos négociants, sortent de cette manufacture, moins estimée à la Chine que ne le sont dans nos contrées celles de faïence. » Nous ne citons ce passage, où chaque mot est une erreur, que pour prouver quelle méfiance doit apporter le curieux dans l'interprétation des livres anciens; voilà un écrivain qui prend l'entrepôt pour une fabrique; qui signale le caractère émaillé d'une poterie peinte en couleurs *fondues et minces;* qui la déclare inférieure de qualité, sans s'apercevoir que ce n'est pas le genre qu'on mésestime, mais l'avilissement du travail, suite inévitable d'une spéculation éhontée.

D. PORCELAINE DES INDES A FLEURS.

Ce qui caractérise cette division, c'est la nature spéciale ou la délinéation particulière des variétés florales. Les espèces principales sont les chrysanthèmes, la rose, l'œillet, le pavot lacinié et les anémones doubles, des fleurettes légères, des cinéraires, puis plus rarement la célosie à crête. Pour modeler ces fleurs, l'artiste se sert du haché carmin sur rose, noir sur gris, rouille sur jaune, et il rehausse les feuilles de traits noirs fort peu naturels.

Lorsque les bouquets sont entourés de fonds partiels, ce sont, pour la plupart, ceux de la division précédente; il en est un tout particulier cependant : c'est une riche broderie de fleurs et feuillages en émail blanc qui forme sur la couverte vitreuse comme un damassé mat du plus charmant effet. L'aspect de cette broderie est si distingué que beaucoup de pièces excessivement fines n'ont pas reçu d'autre décoration.

La porcelaine des Indes à fleurs est la plus commune sur le marché

de la curiosité ; il existe des services de table complets timbrés d'armoiries européennes, ce qui prouve combien la commande, même à une époque voisine de la nôtre, a dû avoir d'influence sur l'atelier.

Cherchons donc où il devait être situé et pourquoi le nom imposé à ses produits a prêté à de si singulières interprétations.

La porcelaine des Indes ne vient pas de l'Hindoustan ; son origine japonaise ne peut faire doute pour qui étudie sérieusement les faits. Lorsque, après avoir vainement tenté de s'ouvrir une route vers l'extrême Orient par le nord et la mer Glaciale, les Hollandais se hasardèrent à lancer des vaisseaux sur l'Océan, leurs États-Généraux sentirent le danger d'entreprises isolées en présence des formidables flottes du Portugal. En 1602, il fut fondé une *Compagnie des Indes orientales des Provinces unies*, dans le but de soutenir les navigateurs hollandais et d'élever les intérêts du commerce d'outre-mer à la hauteur d'une entreprise publique. Sous l'impulsion de cette compagnie, les Pays-Bas eurent bientôt la première marine du monde.

Plus de soixante ans après, en 1664, c'est-à-dire au moment où les Hollandais étaient solidement établis en Orient, la France aussi voulut créer une Compagnie des Indes orientales ; mais le génie de Colbert, la bravoure et le talent des officiers chargés de fonder ou de défendre nos comptoirs, ne purent lutter contre les événements contraires. La Compagnie succomba.

Une seule *Compagnie des Indes* a pu dès lors avoir, au dix-huitième siècle, cette notoriété sans conteste, cette puissance sans limite qui permettent de résumer tout un ordre de faits dans un mot : c'est la Compagnie des *Provinces unies*. Son principal centre, pour le commerce des porcelaines, était au Japon et, en vertu de traités spéciaux remontant à 1609, elle les exportait seule pour tous les marchés d'Europe. En 1664, au moment même où Louis XIV concédait un privilége pour le commerce en Orient, il arrivait en Hollande « 44,945 pièces de porcelaine du Japon très-rares. » Il partait de Batavia, au mois de décembre de la même année, 16,580 autres pièces de porcelaine de diverses sortes recueillies par la Compagnie nérlandaise.

Veut-on savoir maintenant quelle était l'action des négociants hollandais sur la fabrique même, voici ce que nous apprennent les *Ambassades mémorables :* « Pendant que le sieur Wagenaar se dispo-

sait à retourner à Batavia, il reçut 21,567 pièces de porcelaine blanche, et un mois auparavant il en était venu à Désima une très-grande quantité, mais dont le débit ne fut pas grand, n'ayant pas assez de fleurs. Depuis quelques années les Japonais se sont appliqués à ces sortes d'ouvrages avec beaucoup d'assiduité. Ils y deviennent si habiles que non-seulement les Hollandais, mais les Chinois mêmes en achètent... Le sieur Wagenaar, grand connaisseur et fort habile dans ces sortes d'ouvrages, inventa une fleur sur un fond bleu qui fut trouvée si belle que de deux cents pièces où il la fit peindre, il n'en resta pas une seule qui ne fût aussitôt vendue, de sorte qu'il n'y avait point de boutique qui n'en fût garnie. »

Quelles révélations! ce Wagenaar, longtemps représentant de la Hollande au Japon, méritait une récompense; on lui concède pendant un certain nombre d'années le monopole du commerce des porcelaines, et le voilà imposant des traités aux fabriques, montant des ateliers de décor et modifiant, dans l'intérêt de sa spéculation, le génie propre de tout un peuple; il invente des dessins, parce que la poterie des Japonais ne se trouve pas de son goût, *n'ayant pas assez de fleurs*. Et, chose honteuse, on trouve des gens pour applaudir à ces inepties et reconnaître que les Orientaux se perfectionnent au contact de nos artistes. Complices de ces énormités, les nobles ne se contentent pas d'envoyer leurs armoiries afin d'en charger les services à leur usage, ils transmettent des images plus ou moins *légères* que les pauvres artistes du Japon s'appliqueront à reproduire dans leurs moindres détails et souvent dans l'horreur de leur incorrection native; puis, lorsque cela revient de la factorerie hollandaise, sur les vaisseaux hollandais, il se trouve des écrivains pour demander si les ateliers d'où sortent ces choses sont à Canton ou dans toute autre ville de la Chine!

Avec de pareils documents, essayez donc de restituer l'histoire de cette céramique bâtarde et de donner une signification à son nom! Le seul moyen d'arriver à la vérité, c'est d'oublier les livres et de confronter entre eux les produits mêmes pour établir leur date et leur filiation.

Dans la porcelaine des Indes à fleurs, il y a, en effet, à distinguer l'œuvre nationale du produit mercantile; beaucoup de pièces à fonds brodés, émaillés ou céladonnés en bleu empois, sont exécutées avec une finesse extrême. Un décor particulier que nous nommons *à feuilles*

versicolores est fort brillant et a pu trouver grâce devant la sévérité puritaine de Wagenaar; le motif principal est un groupe de feuilles dentelées les unes en bleu sous couverte, les autres en vert pâle, rose et jaune émaillés; au pied du faisceau s'épanouit une large fleur ornementale; les pétales découpés sont roses, doublés de jaune; le cœur, formant comme une pomme centrale, est jaune ou verdâtre panaché de rose; malgré les dentelures qui la surchargent, il est facile de reconnaître cette fleur pour une Anona; quant aux feuilles, leur forme, leurs dimensions feraient penser au châtaignier, tandis que leur couleur rappelle le platane tricolore aimé des Orientaux, et qui se pare de touffes variant du vert frais au rouge en passant par les nuances intermédiaires. Derrière ces feuilles et sur le bord des pièces, apparaissent des fleurettes légères et délicates en rouge de fer, jaune, rose ou bleu émaillés.



Vase de l'Inde, à reliefs et réticulé.

Si ce décor se trouve assez fréquemment sur des services expédiés du Japon pour l'usage des Européens, il se rencontre bien plus finement exécuté sur des potiches et de grands vases où la fleur d'anona, les feuilles changeantes et les guirlandes de fleurs entourent de splendides fong-hoang au plumage vif et harmonieux rappelant encore leur origine artistique.

Nous avons rencontré aussi les fleurs spéciales de la porcelaine des Indes sur de charmantes potiches réticulées à pans dont la paroi ajourée, d'un rouge de fer vigoureux, encadrait à merveille les médaillons à peinture étudiée et douce.

§ 4. — FABRICATIONS PARTICULIÈRES.

Revenons aux poteries exceptionnelles des Japonais afin de retrouver, incontestable, le génie qui leur est propre, et de voir se manifester leur supériorité sur les Chinois.

En première ligne, plaçons la *porcelaine laquée*. Le laque, on le sait, est la gomme résine qui exsude de certains arbres et dont on fait un vernis des plus durs; en Chine, où on l'appelle *tsi-chou*, on le tire de l'*Augia sinensis;* au Japon, on l'extrait surtout du *Rhus vernix* et on lui donne le nom d'*Ourousi-no-ki*. Ce précieux vernis est appliqué au Japon sur toutes sortes de matières et, en particulier, sur la porcelaine; on y exécute, en mosaïque de nacre, les plus fins tableaux: c'est ce qu'on nomme *porcelaine laquée burgautée*.

Expliquons le sens précis de ce nom : le *burgau* est une coquille univalve du genre Turbo; son épiderme noirâtre recouvre une nacre assez belle dont, avant que la navigation nous apportât les haliotides et les pintadines mères perles des Indes et de l'Amérique, nos marqueteurs se servaient pour leurs incrustations orientées. Une fois l'habitude prise, le mot *burgau* a servi à désigner les travaux de nacre, quelle que fût l'origine de la matière.

Habituellement la décoration des laques burgautés est agreste; sur le fond d'un noir parfait et velouté se détache un paysage en mosaïque chatoyante. Les morceaux, d'une ténuité extrême, sont découpés avec habileté et coloriés en dessous de manière à augmenter l'effet des ondes nacrées. On a peine à comprendre que la patience humaine puisse arriver à ce point de tailler une à une les feuilles d'un arbre ou d'un bambou, les plumes d'un oiseau, les parcelles miroitantes destinées à imiter la rive caillouteuse d'un fleuve ou les facettes d'un rocher. L'assemblage et la combinaison de ces pièces annoncent autant de talent que d'adresse : des filaments déliés et souples comme un trait de crayon, silhouettent les nuages ou les eaux; les arbres, les montagnes, les terrains sont rendus par des mosaïques diversement colorées; les plantes de premier plan, les herbes, les graminées ont un jet annonçant la science du dessin. Quant aux animaux, aux oiseaux surtout, on pourrait dire qu'ils sont modelés comme au pinceau, tant la forme des pièces est bien combinée pour rendre les raccourcis et la fuite des parties, donner du mouvement à l'ensemble et exprimer les moindres détails. Le plus souvent un paysage montueux coupé par les eaux occupe la surface des vases; sur les bols, on voit plus particulièrement des plaines basses ou des rivages fréquentés par les palmipèdes.

Les Japonais n'ont pas toujours employé leur porcelaine pour servir de base au travail laqué; sous un plateau nous avons trouvé cette ins-

scription : fabriqué pendant la période Tching-hoa (1465 à 1487) de la grande dynastie des Ming, et cette autre sous un petit bol : fabriqué pendant la période Yu-tching (1723 à 1735) de la grande dynastie des Thsing. On doit en conclure que les laqueurs prennent, pour leur travail, toute porcelaine convenable, et particulièrement celle un peu rugueuse, épaisse, à pâte dense, qui subit le moins les effets de dilatation produits par les changements de température. Pour assurer la parfaite adhérence du vernis, il arrive même parfois qu'on pose cet enduit sur le biscuit. Nous ne saurions dire si, dans ce cas, la pièce a été cuite sans émail, ou si le laqueur l'a dénudée à la meule avant d'y appliquer l'ourousi-no-ki.

A côté de cette curieuse porcelaine, il en est une non moins surprenante, connue depuis peu en Europe : c'est celle qui est recouverte en émail cloisonné. De fins méandres métalliques posés de champ y dessinent des mosaïques, des arabesques et des fleurs, qu'on remplit de poudre colorée vitrifiable; après avoir passé au four pour faire adhérer l'émail, on polit le tout pour rendre la surface lisse et unie. Comment la porcelaine résiste-t-elle à ces opérations, malgré sa ténuité? Nous avons peine à le comprendre; c'est un tour de force accompli pour la seule satisfaction de l'artiste, car il eût obtenu les mêmes effets en employant l'excipient ordinaire, c'est-à-dire le cuivre.

D'après les ouvrages orientaux, les craquelés remonteraient à une époque très-reculée; voici ce que disent les auteurs : « Les anciens vases craquelés sont fort estimés au Japon. Là, pour acquérir un véritable vase craquelé, on ne regarde pas à mille onces d'argent (7,500 francs). On ne sait pas sous quelle dynastie on a commencé à fabriquer des cassolettes à parfums en porcelaine craquelée. Sous le pied il y a un clou en fer qui est fort brillant et ne se rouille jamais. »

Nous n'avons rencontré aucune cassolette à clou, mais il nous a été permis de voir des craquelés gris japonais émaillés de quelques plantes de prairies. Un autre craquelé fauve disparaissait en partie sous un décor laqué; c'est une théière dont la partie supérieure, à fond de bois veiné, offrait en laque d'or de relief, mêlé de quelques touches de vermillon, une plage au bord de la mer avec le fousi-yama vers l'horizon; d'autres paysages détachés, en laque d'or, ornaient aussi un vase cylindrique craquelé. Enfin une espèce assez fréquente et d'origine incon-

testable est composée de petits vases en pâte ferrugineuse et noirâtre recouverte d'un émail jaune ou chamois si finement craquelé qu'on le classerait presque parmi les truités. Les vases qui le portent, d'une forme cherchée, à moulures élégantes, sont en outre relevés de bandes multiples à grecques de bambous, modelées en relief avec une pâte noire.

Nous ne voulons pas parler, bien entendu, de l'espèce truitée connue, dès le dix-huitième siècle, sous le nom de *truité ventre de biche*. Celui-ci, très-répandu aujourd'hui, est un grès fin sorti des usines du prince de Satzouma ; il est relevé de sujets, fleurs, arabesques, en émaux divers et en or. Des vases de grande dimension, des veilleuses armoriées, des bols, des coupes, des pi-tongs et même des statuetttes de fabrication moderne, ont permis de juger du goût des artistes japonais actuels. On peut même admettre que les grès de Satzouma sont d'autant plus sobres d'ornementation qu'ils remontent davantage vers les temps anciens.

Si les craquelés et truités se sont faits à Nippon, on doit supposer qu'il en a été de même des autres couvertes céladon ; pourtant nous n'avons jamais rencontré aucune pièce à couverte vert de mer qu'on pût, avec confiance, attribuer au Japon. Quant au céladon gris bleu qu'on nomme empois, on le trouve en grands vases, enjardinières polygonales à bord plat ; il recouvre habituellement un décor tout particulier, posé sur le biscuit, et qui se compose de traits bleus foncés, de rouge de cuivre et de quelques touches ou rehauts en blanc d'engobe. Une fois glacé par la couverte colorée, ce décor est d'une harmonie parfaite ; on voit surtout exécutés ainsi des bouquets de fleurs, des bambous ou des pêchers fleuris autour desquels voltigent des oiseaux à ventre blanc qu'il est facile de reconnaître pour des hirondelles. Sur certains vases à pans, ces dessins alternent avec de longues légendes en caractères japonais cursifs.

Nous devons nécessairement placer parmi les fabrications exceptionnelles des porcelaines peu nombreuses et d'aspect tellement singulier qu'on hésiterait presque à les croire orientales ; d'une date qui peut remonter au dix-septième siècle, elles paraissent devoir leur création à l'enthousiasme produit sur les Japonais par la vue de certains ouvrages venus d'Europe ; on trouve, en effet, dans leur décor, des rinceaux d'acanthe, des baldaquins, des entrelacs fréquents dans l'ornementa-

tion du mobilier, des tapis, des étoffes, à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV, et des fleurs et insectes d'un genre étranger aux habitudes des peintres orientaux ; ainsi des assiettes et des coupes montrent, dans un encadrement de riches bordures, un bouquet d'iris sur lequel rampent des chenilles velues, tandis qu'un papillon voltige au-dessus. Des vases gigantesques, les uns appartenant à madame la baronne James de Rothschild, les autres à M. le duc d'Aremberg, sont couverts de rinceaux, de fleurs et d'arabesques avec imitation d'armoiries et d'emblèmes auxquels semble manquer la devise : *Nec pluribus impar*.

D'autres pièces non moins extraordinaires, à fond noir orné de bordures d'or d'un style et d'une délicatesse tout exceptionnels, portent en réserve des personnages orientaux de *composition* européenne ; c'est une sorte de nègre donnant du cor et un autre couronné de plumes sonnant de la trompette.

Et ce qui vient ajouter au trouble que ces porcelaines doivent jeter dans l'esprit de l'observateur, c'est qu'il en est dont les sujets sont nationaux ; tel un certain repas où des hommes, bien caractérisés pour appartenir à la caste noble du Japon, et vêtus de robes *aux couleurs consacrées*, mangent des poissons servis sur une table basse, au milieu d'un jardin ; tel encore un sujet représentant la cérémonie préparatoire d'un mariage, c'est-à-dire l'entremetteuse demandant le consentement de la jeune fille, tandis que les pères réunis arrêtent les dernières conventions.

Ici et dans une série complète de vases d'une fabrication analogue, apparaissent des fonds jaunes, blancs ou lilas, relevés d'un losangé à têtes de diamants, d'une palme de plumes et autres insignes qui semblent avoir une signification armoriale.

PLANCHE IV

JAPON

DÉCOR ARTISTIQUE

SOUCOUPE A FOND ÉMAILLÉ RICHE ET A MÉDAILLON

REPRÉSENTANT LA DÉESSE KOUAN-IN

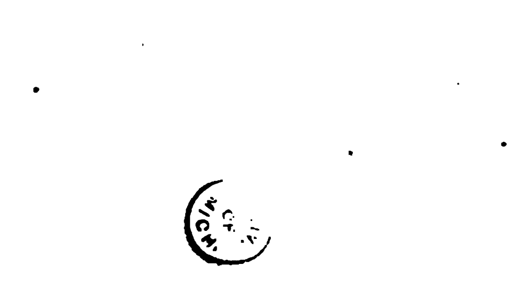
(Conf. page 101)

COLLECTION A. JACQUEMART

Pl. IV



Fr Liénard Imp



CHAPITRE III

CORÉE

Il eût été naturel, selon les apparences, de parler des Coréens avant les Chinois et les Japonais, puisque les documents écrits nous ont signalé ceux-ci comme tributaires des premiers au point de vue des arts céramiques. Mais, en examinant les faits, on reconnaît bientôt qu'il ne s'agit, dans l'enseignement coréen, que de la porcelaine peinte, la moins ancienne de toutes dans l'extrême Orient.

Ceci posé, comment alors définir la porcelaine de Corée? comment surtout la distinguer de ses imitations? Voici quel a été notre critérium : en Chine, au Japon, en Europe même, un type particulier, uniforme, a souvent servi de modèle aux peintres sur porcelaine; une haie de graminées cachant le pied de quelques plantes, la vigne chargée de raisins, une espèce d'écureuil, des oiseaux fantastiques, voilà la base de la décoration, généralement exécutée en émaux peu nombreux.

En comparant les pièces qui portent ce décor *archaïque*, on remarque bientôt qu'il en est un certain nombre dont la pâte très-blanche est mate, à couverte unie non vitreuse. De forme généralement polygonale, les vases ont un galbe très-simple: des potiches à huit pans en baril ou légèrement amincies à la base avec gorge supérieure rétrécie et couvercle surbaissé; des vasques et compotiers à bord plat comme le marly de nos assiettes, avec l'extrême limbe relevé et coloré d'une tranche brun foncé; des boîtes à thé assez élevées, carrées de base ou à angles coupés, terminées par un goulot cylindrique à rebord ; des bols

hémisphériques; des gobelets en litrons, cylindriques ou octogones; des buires, voilà ce qu'on rencontre le plus souvent.

Dans la décoration, la plupart des objets naturels s'écartent de l'imitation pure et prennent une disposition symétrique; on peut toutefois reconnaître plusieurs espèces végétales souvent répétées, telles que



Potiche coréenne à décor persan.

l'iris, les chrysanthèmes, la pivoine, le bambou, le pêcher à fleurs. Le paon, caractérisé par les yeux de sa queue traînante, un autre oiseau voisin de l'argus, remplacent habituellement le fong-hoang sacré. Le dragon est assez rare, et la grue peu commune; en d'autres termes, les animaux symboliques sont presque exceptionnels.

Les bordures sont fort simples; c'est le zigzag ou dent de loup, la grecque et une sorte de rinceau dont les spirales plus ou moins serrées

se peuvent multiplier sous la main de l'artiste pour former des fonds d'une grande richesse.

Les matières décorantes sont peu nombreuses et distribuées sobrement. Le rouge de fer d'une teinte riche et pure, le vert de cuivre pâle, presque bleuâtre, le bleu céleste foncé, le jaune pâle, le noir et l'or, c'est tout le bagage du peintre. Les couleurs, posées sur couverte, forment souvent relief. Le rouge est mince et bien glacé; le noir, borné à des surfaces restreintes, n'a non plus aucune épaisseur; il est employé le plus souvent à *chatironner* ou entourer d'un trait les figures, les feuilles, etc. L'or, assez solide, est toujours plus foncé que dans les autres poteries orientales.

Quant aux sujets, bornés à un petit nombre de personnages, ils sont tantôt japonais, tantôt chinois; dans le premier cas, on voit des dignitaires daïriens avec leurs vastes robes et les coiffures insignes de leur rang; parfois même on peut reconnaître des impératrices pieds nus et les cheveux pendants, c'est-à-dire dans la tenue qui leur est imposée pour paraître en présence du Mikado.

Rien qu'à ce double caractère on reconnaîtrait que la porcelaine archaïque provient d'une contrée intermédiaire entre la Chine et le Japon et qui, travaillant pour les deux empires, a pu, sans scrupule, livrer au commerce des choses dont la vente eût été considérée, ailleurs, comme un sacrilége.



Vase coréen orné du kiri-mon japonais.

De charmantes théières en buires, couvertes de gravures simulant dans la pâte les flots de la mer, offrent quatre fois répétée la figure du Kiri-mon impérial japonais; ces pièces étaient donc destinées au Mikado; si l'on en voulait conclure qu'elles doivent provenir de Nippon, nous répondrions ceci : l'une est décorée de personnages chinois; en outre, un bol de fabrication identique, orné de bouquets de fleurs ornementales, symé-

triques, est inscrit en dessous d'un nien-hao chinois indiquant la période Kia-thsing (1522 à 1566). Chi-tsong l'avait-il commandé pour son usage ou reçu à titre de tribut? car longtemps la Corée fut soumise au protectorat de la Chine et du Japon.

Voilà donc, parmi les pièces de décoration archaïque, celles qu'il faut reconnaître comme le prototype, et dont l'origine coréenne demeure incontestable : pâte particulière blanche et mate, à couverte moins vitreuse que celle usitée en Chine et au Japon; décor *émaillé* en couleurs douces et peu nombreuses, avec sujets mixtes, tantôt japonais, tantôt chinois, et réunissant parfois des emblèmes empruntés aux deux nationalités; formes et aspects si particuliers que l'œil ne se trompe plus entre les originaux et les copies, quand il s'est pénétré du vrai *facies* archaïque.

Les pièces coréennes ont un caractère de grandeur et de simplicité qui devait séduire nos ancêtres; aussi est-ce cette porcelaine primitive qui fut imitée à Saint-Cloud, à Chantilly, à Mennecy, à Sèvres; la Saxe la copiait avec une telle fidélité qu'il est certaines œuvres susceptibles de tromper même un connaisseur.

La porcelaine de Corée, parvenue en Europe avec les premiers envois du Japon, devait rester confondue parmi les ouvrages de Nippon. Julliot, l'un des plus experts marchands de curiosités du dix-huitième siècle, qualifie cette espèce : *ancienne porcelaine du Japon*, *première qualité colorée*, et il en parle en ces termes : « Cette porcelaine, dont la composition est entièrement perdue, a toujours eu l'avantage d'inspirer la plus grande sensation aux amateurs par le grenu si fin du beau blanc de sa pâte, le flou séduisant de son rouge mat, le velouté de ses vives et douces couleurs en vert et bleu céleste foncé; tel est le véritable mérite reconnu de cette porcelaine; aussi tous les cabinets supérieurs en ont été et en sont composés, ce qui seul fait son éloge. »

Cette définition enthousiaste est tout à fait conforme aux caractères données plus haut; que Julliot ait pensé qu'on avait perdu le secret de la porcelaine archaïque, il n'y a rien d'étonnant, puisque le pays dont il la croyait originaire n'en envoyait plus. C'était une marchandise importée au Japon, où les premiers commerçants avaient pu la recueillir, mais qui dut disparaître promptement.

Pourtant il est à croire qu'on a longtemps fabriqué en Corée. Un prince de la maison de Môri, Feru-Moto, appela encore, au dix-septième siècle,

des ouvriers coréens pour fabriquer à Fagui, dans la province de Nagato, les pièces dites Fagui-yaki.

Il existe, en effet, des vases où le bleu sous couverte, accompagnant les autres couleurs, semblerait indiquer certaines influences étrangères; on trouve des figures civiles imitées de celles du Japon; puis toute une série de pièces à pâte lourde abondante en fondant, à couverte vitreuse et bleuâtre, portant des reliefs sigillés ou appliqués par collage; le dessous garde l'impression de la toile grossière sur laquelle la pâte a été travaillée. On voit dans cette série des fontaines à thé, des pièces figuratives représentant un poulpe sur un roc entouré d'eau; des pitong imitant un tronc d'arbre qu'enveloppe un cep de vigne ou que recouvrent les branches du pin et du pêcher à fleurs.

Si cette fabrication est postérieure aux autres genres, elle n'a pu durer bien longtemps, car, au moment où le commerce de la Hollande était dans toute sa puissance, la Corée, abaissée par la conquête, ne satisfaisait plus à ses propres besoins; aujourd'hui, au dire des missionnaires, la production céramique n'existe plus, même dans le souvenir des vieillards.

de quelques points jaunâtres, dus sans doute à une ocre ferrugineuse. Des rosaces, des palmettes, des séries d'oves, des dispositions symétriques se rapprochant de l'art grec, tel est le style général des briques



Briques émaillées de Babylone

à ornements et des fragments céramiques recueillis en Phénicie, en Assyrie, en Arménie et jusque dans la Perse antique. La réunion de ces débris avec des grains travaillés en émail et en verre prouve à quel point d'avancement était arrivé, dans ces contrées, l'art des vitrifications.

Mais les briques ne portent pas seulement des arabesques; Ctésias et Diodore assuraient qu'on y voyait aussi des sujets de chasse. En effet, dans des fouilles effectuées à Khorsabad sur l'emplacement de l'ancien palais assyrien, M. Place, notre savant consul, a mis au jour, en arrière d'une colonnade, un mur encore debout de vingt et un pieds de long sur cinq de haut et entièrement revêtu de briques peintes représentant des hommes, des animaux et des arbres.

Kennet Loftus, le premier Européen qui ait visité les ruines de Warka, dans la Mésopotamie, y a trouvé aussi la terre émaillée employée aux usages civils; voici ce qu'il dit à ce sujet : « Warka est sans aucun doute l'Erech de l'Écriture, la seconde ville de Nemrod ou l'Orchoé des Chaldéens.

« Les remblais qui se voient à l'intérieur des murs offrent des objets d'un grand intérêt pour l'historien et l'antiquaire. Ces remblais se composent littéralement de cercueils empilés les uns sur les autres, à une hauteur de quarante-cinq pieds. Cette ville doit avoir été évidemment le grand cimetière des générations chaldéennes, de même que Meshad-Ali et Kerbella sont, de nos jours, les cimetières des Perses. Les cercueils sont très-étrangement construits; ils ont généralement la forme d'une baignoire ouverte; mais les parois en sont plus basses et

de forme symétrique, et ils sont pourvus d'une large ouverture ovale destinée à l'introduction du corps. Cette ouverture se ferme avec un couvercle en faïence ou en poterie.

« Les cercueils eux-mêmes sont également en terre cuite, enduite d'un vernis de couleur verte et ornée en relief de figures de guerriers munis d'étranges et d'énormes coiffures, vêtus d'une tunique courte et d'une sorte de long jupon sous cette tunique, avec une épée au côté, les bras appuyés sur les hanches et les jambes écartées. De grandes quantités de poteries et de figures en terre, dont quelques-unes sont modelées avec une grande délicatesse, ont été trouvées au milieu de ces cercueils; celles-ci contiennent à l'intérieur une énorme quantité d'ornements en or, argent, fer, cuivre, verre, etc. »

Nous n'avons vu nul fragment des cercueils décrits plus haut, mais leur description seule nous remet sous les yeux les précieux monuments classés au Louvre et ces guerriers à la puissante allure conduisant des captifs en déroulant leurs processions gigantesques sur les frises des palais de Sargon et de Sardanapale.

Telle a dû être, en effet, la première forme de l'art en Asie Mineure, forme expliquée en quelque sorte par le contact et les luttes avec la civilisation égyptienne. Plus tard, la Grèce vint à son tour imposer sa force et la poésie de ses conceptions à ces peuples si facilement accessibles aux inspirations grandioses. Les témoins de cette conquête, nous les trouvons dans nos riches collections : M. Langlois a rapporté de Tarse, en Cilicie, des terres cuites à reliefs vernissées en beau vert qui ont la pureté de style, l'ampleur et la sévérité de l'art grec même; l'un des fragments appartient à ces vases en forme de pomme de pin, imités plus tard en Perse et qui furent le modèle des faïences primitives de Deruta en Italie; les autres sont des parties de coupes élégantes, ornées de moulures, de guirlandes modelées, de rinceaux composés avec goût. Le potier cherchait plus encore; à la richesse des reliefs il voulait ajouter la variété des tons; l'émail intérieur n'était pas le même que celui du dehors; une bordure jaune relevait parfois le vert vif du fond. Deux morceaux surtout prouvent à quel point les ressources de l'art étaient étendues : ici c'est un beau masque comique d'un jaune doré nuancé par des teintes rouges étendues sur les oreilles, les paupières et l'arcade des sourcils; un trait noir grassement parfondu rehausse ceux-ci et indique la bordure des cils; cette sage application de la

polychromie donne à la pièce une animation presque naturelle. Plus loin est un débris de vase dont le pourtour saillant teint en vert s'enlevait vigoureusement sur un vernis jaune d'or. L'ornementation en relief se compose d'une première frise de feuilles trilobées entre les pointes desquelles saillissent des demi-perles alternativement rouges et brunes; au-dessous est un rinceau formant couronne, dont les feuilles découpées et nervées sont successivement opposées à des sortes de fruits rouges. On ne saurait se figurer rien de plus élégant que cet ouvrage, composé dans le style des riches productions des verriers antiques, et obtenu avec les vulgaires éléments de nos poteries grossières.

Après avoir vu l'art céramique atteindre ces hauteurs, on n'a plus à se préoccuper des questions si longtemps agitées parmi les archéologues, savoir : si les Grecs et les Romains ont, ou non, connu les vernis céramiques; s'ils en ont fait l'application à leurs lampes et à l'intérieur de leurs conduites d'eau, et si certain potier de Schlestadt n'aurait pas été l'inventeur de ces vernis au treizième siècle.

Comment ces pratiques distinguées sont-elles restées dans le domaine des pays conquis par les Grecs, alors que le centre hellénique se contentait de ses poteries lustrées? Initiés de longue date aux beautés de la ligne, à la sévérité des compositions simples, les Grecs n'éprouvèrent pas le besoin des tons vifs que fournissent les couleurs vitrifiées, tons en si parfaite harmonie, au contraire, avec les vêtements luxueux, les meubles incrustés d'or et de pierreries des satrapes de l'Orient. C'est donc en remontant et en traversant l'Euphrate et le Tigre qu'on arrive vers la patrie réelle de la céramique brillante, des terres cuites richement émaillées appliquées à la décoration des temples et des palais.

Pourquoi faut-il que les éléments fassent défaut pour la reconstruction complète de l'intéressante histoire des arts de l'Asie Mineure? Où sont les œuvres de ses conquérants successifs et surtout des Sassanides, qui ont laissé dans le pays des souvenirs si vivaces?

On a trouvé à Rhodes et dans quelques autres localités des ampoules côtelées à vernis bleu turquoise, rappelant les antiques produits de l'Égypte; mais ces témoins isolés, sans caractère propre, ne servent qu'à prouver la filiation des poteries siliceuse et leur irradiation du sol pharaonique vers la Perse et l'Inde.

Il faut donc franchir à la hâte ces lacunes attristantes, et atteindre

l'islamisme naissant pour en suivre le développement et saisir une manifestation nouvelle des ressources de l'esprit humain.

Mahomet, obscur habitant de la Mecque, se met à prêcher une doctrine religieuse inconnue; le vendredi 16 juillet 622, il est obligé de fuir sa ville natale, où ses opinions étaient mal accueillies; il se réfugie à Médine et y est reçu en apôtre; bientôt entouré de nombreux sectaires, chef d'une armée, il retourne à la Mecque, et y entre en conquérant; en 631, il s'empare d'une partie de la Syrie, et sa mort, survenue en 632, suspend à peine le succès de ses armes. En effet, l'un de ses beaux-pères, Aboubekre, prend le titre de calife ou de vicaire, et se rend maître de la Syrie; l'autre, Omar, envahit l'Égypte. En 644, Othman, général, enlève la Perse à Isdegerde III, dernier roi sassanide. Les Ommiades fondent au nord de l'Afrique le royaume de Kairouan et conquièrent l'Espagne; les Abassides sont maîtres de toute l'Asie occidentale, et dès lors commence cette lutte incessante du christianisme cherchant à mettre une digue à l'envahissement des sectateurs du Coran.



Vase antique bleu turquoise, trouvé à Rhodes.

Le premier soin des Arabes vainqueurs fut d'élever partout des monuments au culte nouveau, ou d'approprier à ce culte les temples conquis; dès 707, on consacre à Médine même un tombeau à Mahomet, et on le couvre de plaques céramiques dont l'une est parvenue au musée de Sèvres; or cette plaque, semblable dans ses éléments aux pièces que nous retrouvons en Perse, est également teinte de glaçures silico-alcalines bleues et vertes rehaussées de noir. Voici donc un type de la fabrication arabe pure appliquée aux constructions, et les monuments de Konieh, en Asie Mineure, construits de 1074 à 1275 par Kilidji-Arslan, et Ala-Eddin, nous offriront des revêtements de même genre. Le minaret de la mosquée de Nicée, élevé en 1389, et qui est le monument le plus occidental de l'art arabe, nous montrera des décorations semblables.

Mais évidemment ce n'est là qu'une application toute spéciale d'un art avancé, capable de faire plus et mieux; à côté des briques aux couleurs

vives, à la surface brillante et lustrée, dont l'assemblage par segments géométriques devait former d'élégantes mosaïques à tons tranchés, il y avait une fabrication de plaques peintes et à reliefs coloriés ; il devait y avoir aussi une production considérable de vases d'usage ou de décoration. On sait que les princes seldjoukides firent venir de Perse et d'Arabie, non-seulement des savants et des poëtes, mais encore des artistes capables de relever, par leur talent, l'éclat des monuments publics. De grandes fabriques de faïences et carreaux émaillés furent établies à Nicée et à Brousse ; celle de Damas eut une réputation qui pénétra jusque chez nous, et fit rechercher les poteries orientales à l'égal des gemmes précieuses.

Le tombeau élevé à Mahomet, à Brousse même, dans le quatorzième siècle, peut permettre de juger du style décoratif des artistes de l'Asie Mineure à cette époque, et des ingénieux procédés des potiers roumains. Les plaques de revêtement placées à l'extérieur du monument étaient modelées à reliefs et peintes, mode tout spécial de décoration appliqué là, dit-on, pour la première fois. Le fond, d'un brun métallique, semé de rinceaux en réserve, faisait ressortir, sur les frises, de belles inscriptions saillantes en bleu, surmontées d'oiseaux, martelés plus tard par de fanatiques sectateurs d'Omar. D'autres carreaux offraient des combinaisons arabesques dont le contour, dessiné par une ligne saillante comme une cloison, enfermait des émaux de couleurs formant relief dans leur partie centrale, et s'abaissant vers les contours. A l'intérieur, les voûtes et les plafonds, garnis de pièces monochromes, dessinaient de vastes mosaïques ; mais les murs, revêtus de plaques, peintes à surface unie, montraient deux dispositions différentes ; les unes imitaient non-seulement le style des émaux cloisonnés de Byzance, mais encore les teintes fondues qu'on trouve sur les couvertures d'évangéliaires, les châsses et autres travaux d'orfévrerie ; des feuilles composées, des palmettes, offraient un vert passant au jaune nuancé, un bleu vif arrivant au blanc par la teinte céleste, un violet pensée se dégradant en lilas, etc. Les autres carreaux, de genre persan, se spécialisaient par des couleurs fluides et pâles.

Est-ce bien, comme le pense M. Charles Texier, sur le tombeau de Mahomet, à Brousse, qu'il faut chercher la première application de la faïence peinte à relief? On a vu passer dans une vente publique un vase en forme de potiche décoré de frises superposées chargées de musiciens

accroupis, jouant de divers instruments, de guerriers nimbés à cheval, d'animaux divers et d'oiseaux, les uns réels, les autres fantastiques; chaque groupe était encadré par des palmes ornementales d'un style particulier, et le tout se détachait sur un fond auréo-cuivreux à réserve de petits rinceaux; les animaux et les vêtements étaient eux-mêmes rehaussés de rinceaux ou enroulements dorés sur le fond blanc grisâtre de la poterie. Le plus simple coup d'œil jeté sur cette pièce rappelait immédiatement les plus anciennes conceptions arabes, telles que la cuve baptismale de Saint-Louis, et les autres plateaux ou cuves en laiton damasquiné où se voient les mêmes sujets de chasses et les mêmes animaux symboliques; il paraît donc impossible que ce vase ne soit pas antérieur au quatorzième siècle.

Il est probable d'ailleurs que la fabrication arabe, peut-être antérieure au treizième siècle, s'est prolongée longtemps, et qu'elle a été portée de ses centres primitifs dans des contrées fort éloignées.

On cite parmi les plus merveilleux spécimens de l'art oriental, les lampes, ou plutôt les enveloppes de lampes en verre émaillé, que, du treizième au seizième siècle, il était d'usage de suspendre comme exvoto dans les mosquées de l'Asie Mineure, de l'Égypte et de la Perse; les plus anciennes de ces lampes ont leurs chaînes de suspension réunies par un œuf de faïence bleu turquoise ou blanc peint en bleu; mais les potiers ne se sont pas bornés là, quelques-uns ont fait en faïence la lampe elle-même, en ménageant les blanches inscriptions laudatives ou dédicatoires qui se détachent sur un fond vigoureux damasquiné de fins ornements en réserve. Nous donnons la figure d'un magnifique spécimen du quinzième siècle, appartenant à M. Charles Schefer, notre savant orientaliste; l'auteur de cette œuvre s'est fait connaître : c'est Us Elaïny Ettoureïzy. Or, le décor de cette lampe, nous l'avons retrouvé sur un plat moins ancien, appartenant à M. le docteur Mandl, et sur plusieurs autres spécimens empreints d'une fraîcheur relative et beaucoup plus récents.

Quel est le centre qui produisait ce genre d'ouvrages? Nous n'oserions essayer de le dire, car l'Asie Mineure a fabriqué beaucoup, et dans des genres très-variés. Nous devons à la bienveillance de M. Natalis Rondot, une pièce se rapprochant notablement des poteries siliceuses de l'Égypte et de la Perse : c'est une gourde lenticulaire à petit goulot cylindrique bordé et destinée évidemment à contenir du vin.

Selon la tradition répandue dans le pays, ces vases, qui sont en grande vénération, remonteraient à une si haute antiquité que l'un d'eux aurait trahi Noé en lui procurant la première ivresse dont l'histoire fasse mention. Si invraisemblable qu'elle soit, cette légende prouve du moins l'âge reculé des vases de cette sorte, dont la filiation se retrouve certainement dans les fabrications plus ou moins anciennes de l'Anatolie. Le plus curieux spécimen que nous offrent celles-ci est un œuf de suspension, complément des lampes de verre, et peint, sur son émail blanc, de figures de chérubins et de croisettes annonçant l'influence chrétienne; ceci est une imitation manifeste des décors qu'on voit encore sur les pendentifs de la coupole de Sainte-Sophie, à Constantinople, et si l'on ne peut faire remonter l'œuf, possédé aujourd'hui par M. le baron Charles Davillier, au temps de Justinien, ce petit monument consacre du moins la puissance d'une tradition qui s'est perpétuée dans l'école du mont Athos.


Gourde de Noé, faïence siliceuse bleue.


Œuf en faïence siliceuse de l'Asie Mineure.

Aujourd'hui Kutahia produit encore des pièces de même pâte, décorées avec les mêmes émaux, et qui sont la dernière manifestation d'un art dont l'œuf de suspension est le point de départ; nous y voyons la succession de ces petits bols losangés en relief dans leurs parties blanches, de ces charmants brûle-parfums terminés en dômes de mosquées, de ces élégantes tasses campanulées, soutenues dans des présentoirs creusés et à larges bords plats, que décorent des émaux vifs combinés en bordures, en bouquets et en arabesques rappelant le goût des étoffes de Cachemyre.

Quant aux œuvres produites à Damas, le laconisme des ancions inventaires où elles sont citées, ne permet pas d'en déterminer la nature et le style; les productions récentes n'en donneraient qu'une idée assez peu avantageuse; ainsi nous avons vu des *gey chani* rapportés de Syrie par M. Charles Schefer; c'étaient des coupes basses en faïence

PLANCHE VI

ASIE MINEURE

FAÏENCE

LAMPE VOTIVE DE MOSQUÉE (XVe SIÈCLE)

(Conf. page 129)

COLLECTION DE M. SCHLEIFER

Pl. VI.



Lienard Imp.

siliceuse assez commune, grisâtre et peinte en émaux crus de figures ou d'oiseaux très-sommairement exécutés. Dans une savante dissertation publiée sur une lampe en faïence qui lui appartient, l'honorable esq. C. Drury Fortnum exprime l'opinion que cette lampe pourrait être sortie des usines de Damas; signée par son auteur « le pauvre, l'humble Mustafa, » elle porte la date du mois de Jemazi-l-oola 956, correspondant à juin 1549; or cette époque était celle du règne de Soleyman le Grand (1520-1566), qui fut pour la Turquie et la Syrie une ère de renaissance intellectuelle; Soleyman ayant d'ailleurs fait restaurer et décorer à nouveau la mosquée d'Omar, précisément en 1549, M. Fortnum en induit que sa lampe a pu être l'un des ex-voto exécutés à Damas pour le fameux temple de Jérusalem.



Brûle-parfums, faïence de Kutahia.

Nous devons l'avouer, cette théorie est séduisante; la date même de la pièce lui donne un sérieux appui; mais s'il nous fallait admettre l'origine syrienne de cette lampe, nous y verrions encore, et malgré tout, une déviation de l'art persan; la facture, le style, les couleurs sont ce que nous montrent les plus beaux spécimens de la poterie iranienne, et puisque les princes seldjoukides ont été chercher en Perse les céramistes qui devaient perfectionner l'art en Asie Mineure, nous comprendrions très-bien que Soleyman ait emprunté à la même source les artistes qui devaient illustrer son règne. Loin de nous la pensée exprimée par certains écrivains, qu'un pays ne doit pas avoir produit telles œuvres d'art, puisque les voyageurs ne les y rencontrent pas; mais si, à la fin du seizième siècle, Damas avait donné naissance à des poteries aussi distinguées que la lampe de M. Fortnum, on en retrouverait le style dans les monuments, et mieux encore dans les ouvrages plus récents et d'origine certaine qui sont entre les mains des curieux.

CHAPITRE II

PERSE

§ I. — HISTOIRE. — MŒURS.

L'histoire céramique de la Perse est l'une des plus difficiles à élucider; d'une part, la variété des traditions remontant, à l'antiquité et au moyen âge, provenant de l'extrême Orient, de la Grèce, de l'Asie Mineure et de l'Arabie; de l'autre, l'absence de documents écrits forcent la critique à une étude minutieuse, pleine de scrupules et d'hésitations. Il faut bien le dire, le peu qu'ont recueilli certains voyageurs sur les fabrications de l'Iran est un tissu d'erreurs et de propositions contradictoires; le défaut de connaissances spéciales pousse les anciens dans une phraséologie inextricable d'où il est extrêmement difficile de faire surgir la vérité. Quant aux modernes, légers souvent, intéressés parfois, ils ont eux-mêmes frappé d'inanité des récits où le lecteur cherche en vain cette forme séduisante par sa naïveté qui peut ne pas satisfaire complétement la curiosité, mais qui donne au moins la confiance.

On ne s'étonnera donc pas si, très-sobre de citations, dont il faudrait longuement discuter la valeur et le sens vrai, nous nous appuyons ici presque uniquement sur les œuvres elles-mêmes pour en faire l'histoire.

Avant tout, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur l'antique civilisation persane et de voir par quelles transformations les mœurs ont passé pour devenir ce qu'elles sont aujourd'hui. Les Grecs font commencer les annales d'Iran à Cyrus, mais les Arabes les font remonter à Caïoumors, le roi de l'univers, pour arriver au légendaire Roustam le héros de tant de récits poétiques et de fables singulières. Passons

sur ces époques pleines de ténèbres pour arriver au règne de Gouschtasp et aux événements qui en firent le point de départ de la civilisation persane. Une véritable anarchie morale existait alors dans l'Iran; le peuple était livré à l'idolâtrie et à la magie. Zoroastre parut tout à coup et régla la religion et les mœurs. Nous ne parlerons pas des phénomènes qui, selon la tradition, se produisirent à la naissance du philosophe; nous ne dirons rien non plus de sa première apparition au milieu du Conseil du souverain, lorsque le plancher de la salle s'entr'ouvrit pour lui livrer passage; nous constaterons seulement qu'il apportait un livre, l'*Avesta* écrit en langue *zend*, dans lequel se trouvaient réunis les préceptes de la loi religieuse et civile.

Les dogmes principaux professés par Zoroastre sont l'existence du temps sans bornes, premier principe de tout, subsistant par lui-même et créateur de deux principes secondaires, *Ormouzd* et *Ahrimane*, le premier auteur de tout bien, le second source de tout mal. Chacun de ces deux principes a un pouvoir de création qu'il exerce naturellement dans des desseins opposés. Les bons génies, l'homme et les animaux utiles, sont des créatures d'Ormouzd; les mauvais génies, les animaux nuisibles ou venimeux sont créés par Ahrimane. Le monde est peuplé de génies et d'intelligences sans cesse occupés à préparer la victoire du principe auquel ils appartiennent; les agents d'Ormouzd cherchent à conserver le monde et l'espèce humaine que l'armée d'Ahrimane s'efforce sans cesse de détruire ; inutile d'ajouter que la lumière est l'emblème d'Ormouzd et les ténèbres le symbole d'Ahrimane.

Les êtres raisonnables produits par le bon principe, hommes ou génies, sont intimement unis à une substance spirituelle désignée sous le nom de *Férouher*. Les animaux n'ont ni âme, ni férouher. Celui-ci est distingué de l'intelligence et des autres facultés de l'âme : il est le principe des sensations. Ces substances spirituelles existaient longtemps avant la création de l'homme, elles s'unissent à lui au moment de la naissance et le quittent à la mort. Elles combattent les mauvais génies produits par Ahrimane et sont la cause de la conservation des êtres. Après la mort, le férouher demeure uni à l'âme et à l'intelligence et subit un jugement qui décide de son sort; la bonne conduite de l'homme assure donc seule son bonheur dans l'autre vie.

A la fin pourtant, tous les êtres de la création, hommes et génies,

sans en excepter Ahrimane lui-même, se convertiront à la loi d'Ormouzd et les méchants, purifiés par le feu de l'enfer, partageront avec les justes un bonheur éternel qui sera précédé de la résurrection des corps.

Cette religion étant basée sur l'antagonisme des deux principes du bien et du mal, on ne s'étonnera pas de rencontrer sur la plupart des monuments qu'elle a inspirés cet antagonisme exprimé par la lutte du lion contre le taureau. En réalité elle n'est point iconoclastique et la figuration de l'homme et des animaux n'a rien qui lui soit contraire; c'est la superstition des sectes vouées à la magie qui a fait croire au danger de la représentation humaine, parce que l'image d'un être peut être soumise à des enchantements et à des supplices qui agissent directement sur lui. Une figuration fréquente est celle du cyprès; pour Zoroastre et ses sectateurs, cet arbre symbolisait l'âme aspirant au ciel, et il était l'emblème de la religion; en effet, outre les temples du feu qu'il fit ériger de toutes parts, le philosophe législateur planta à Balkh un cyprès apporté, disait-il, du paradis et sur lequel il grava ces paroles : « Gouschtasp a embrassé la véritable religion! » Le roi éleva autour de l'arbre un pavillon de marbre couvert d'un dôme et tout rayonnant de pierreries et de métaux précieux. Ce pavillon appelé *Minou*, c'est-à-dire céleste, reçut un exemplaire du *Zend-Avesta* et devint un but de pèlerinage pour les Iraniens convertis au nouveau culte.

Le spiritualisme de la religion de Zoroastre s'adaptait merveilleusement à la nature d'esprit des Iraniens; aussi cette religion s'enracina profondément dans les masses et ne put être extirpée que par la violence.

Lorsque vers l'an 650 de notre ère, les musulmans devinrent maîtres de la Perse, avec ce fanatisme inexorable qui fait la principale force de l'islamisme, ils voulurent imposer leur foi aux vaincus et poursuivirent de persécutions incessantes les hommes qui osaient leur résister. Quelques sectateurs de Zoroastre aimèrent mieux renoncer à leur patrie qu'à la religion de leurs pères; ils descendirent d'abord les côtes du golfe persique et finirent par se retirer dans l'Inde où ils forment encore un centre particulier d'adorateurs du feu sous le nom de *Parsis* ou *Parses*. Cette émigration est l'un des faits les plus curieux de l'histoire de la Perse.

En acceptant l'islamisme, les Persans se rangèrent dans la secte des

schiites; ce qui distingue ceux-ci des sunnites, c'est une pensée bien plus politique que religieuse : les derniers reconnaissent pour légitimes successeurs de Mahomet les trois premiers califes Aboubèkre, Omar et Osman; les autres regardent ces califes comme des usurpateurs, et soutiennent qu'Ali, gendre de Mahomet, devait hériter de la puissance temporelle et spirituelle de son beau-père. L'admiration des schiites pour Ali va jusqu'à lui attribuer un caractère de sainteté égal ou supérieur à celui que Dieu avait accordé à Mahomet; cette opinion fut le prétexte de guerres sanglantes entre les Persans et les Turcs.

Du reste, comme tous les musulmans, les Iraniens admettent six articles de foi, savoir : 1° la croyance à un Dieu seul et unique; 2° aux anges et aux archanges; 3° à tous les livres révélés, dont les principaux sont le Pentateuque, le Psautier, l'Évangile et le Coran; 4° aux Prophètes; 5° à la résurrection des corps et au jugement; 6° à la prédestination.

La conversion à l'islamisme a-t-elle été bien sincère dans tous les rangs de la société persane? Le doute est permis et il peut s'appuyer sur la conservation de certaines fêtes nationales qui ont résisté à l'intolérance musulmane : tel le Nourouz, fête de l'équinoxe du printemps. Le roi et le peuple ont mieux aimé encourir le reproche d'impiété que d'abolir une des plus anciennes institutions du pays; le prétexte sous lequel on a maintenu cette solennité est l'anniversaire de l'élévation d'Ali au califat. Le jour du Nourouz, chacun met ses plus beaux habits; on se visite, on s'embrasse en échangeant des cadeaux; le roi sort processionnellement et passe en revue ses troupes : tout enfin est dans le mouvement et la joie. On ne peut mieux comparer cette fête qu'à celle du premier jour de l'an chez les peuples occidentaux.

Une réjouissance tout intime est celle qui a lieu au moment de la floraison des tulipes. Les Persans ont une passion extrême pour les fleurs; les poëtes ne se contentent pas de chanter leur beauté, ils leur prêtent un langage qui est devenu vulgaire : on peut dire que les plantes sont, dans l'Iran, le livre ouvert aux illettrés; ceux qui ne peuvent manier le calam ou roseau à écrire correspondent au moyen de bouquets expressifs appelés *selams*. Dans cette langue particulière la tulipe exprime l'amour, et Chardin rapporte avoir vu, dans les palais des rois à Ispahan, un vase garni de cette fleur et portant l'inscription suivante :

« J'ai pris la tulipe pour emblème ; comme elle, j'ai le visage en feu et le cœur en charbon. »

A la fête des tulipes, les plus curieuses variétés sont exposées dans l'intérieur du harem ; les femmes se parent, les lumières brillent, la musique mêle ses accents au concert des voix humaines et rompt ainsi la monotonie d'une vie claustrale et inoccupée.

Si la rose n'a pas sa fête spéciale, les poëtes lui réservent dans leurs chants la place d'honneur ; Sadi lui a consacré cette pièce charmante :

« Je vis un jour quelques roses placées avec de l'herbe fraîche ;

« Et je dis : *Comment la vile herbe a-t-elle osé s'asseoir à côté de la rose odorante ?*

« Elle me répondit : *Tais-toi ; l'être généreux n'oublie pas ses anciens amis.*

« *Quoique je n'égale pas le parfum ni l'éclat de la rose, nous n'en sommes pas moins nées sur le même sol.* »

Puisque nous avons fait un premier pas dans le domaine de la littérature persane, continuons afin de rappeler tout ce qui peut expliquer ou donner de l'intérêt aux vases.

La Perse est particulièrement propre à la culture de la vigne ; son ciel brûlant dote le raisin du suc généreux qui excite et qui enivre. Dans tous les temps les vins de cette contrée, et surtout ceux de Schiraz, ont joui d'une réputation justement méritée. Aux yeux des sages, cette qualité même est un défaut, et les Arabes ont qualifié le vin par un mot qui signifie *troubler l'esprit*. Mahomet en avait d'abord permis l'usage, disant qu'il était sujet à des avantages et à des inconvénients ; mais ensuite, effrayé des désordres auxquels il donnait lieu, il le condamna absolument : *O vous qui croyez*, dit le Coran, *sachez que le vin est une impure invention de Satan ; éloignez-vous-en si vous voulez être sauvés.*

Malgré cette défense, les Persans, soit en secret, soit publiquement, font usage de la liqueur enivrante ; nous disons qu'ils en font usage tandis que c'est abus qu'il faudrait écrire. En effet, ce n'est pas par raison de santé que les musulmans transgressent la loi religieuse, c'est pour se procurer les violentes sensations que l'ivresse occasionne ; ceux mêmes qui n'osent boire du vin, croient qu'il fera les délices des élus dans le paradis, et cet espoir seul les maintient dans les bornes prescrites.

Rien n'est donc plus fréquent que les pièces de vers consacrées à chanter le vin et l'ivresse, et les passages les plus expressifs en sont souvent reproduits sur les coupes et les bouteilles en métal, en verre ou en matières céramiques.

A la vérité, beaucoup de musulmans prétendent que ces poésies sont allégoriques; quand Seny écrit : « L'échanson avec sa coupe m'a doublement rendu fou : on dirait que cette beauté au parfum de rose s'est entendue avec la liqueur qu'elle me sert; » ils assurent que le vin est l'image de l'amour de Dieu, qui, porté à un certain degré, s'empare de la raison des mortels, les jette dans une sorte d'extase et les transporte dans un autre monde. L'échanson est l'emblème des prédicateurs et des écrivains moralistes dont le devoir est de mettre en usage tous les moyens de persuasion pour ramener le pécheur dans la véritable voie. L'échanson ou plutôt la beauté dont il est l'emblème, est encore l'image de la divinité, qui se montre quelquefois sans voile aux êtres qu'elle veut favoriser.

Quelques passages des auteurs mystiques orientaux doivent certainement s'interpréter ainsi; le sens de ce fragment d'Hafiz n'est nullement douteux :

« Lorsque tu te seras versé une coupe du vin de l'extase, tu seras moins porté à t'abandonner à un vain égoïsme.

« Attache ton cœur à la liqueur enivrante; elle te donnera le courage de dompter l'hypocrisie et une dévotion affectée. »

Mais lorsqu'on se rappelle qu'il n'y a pas de partie de plaisir, en Perse, où le vin ne joue son rôle, que ces orgies sont accompagnées de chants et de danses, et que cet Hafiz, *la langue mystique, l'interprète des mystères les plus cachés*, a écrit ceci ;

« Approche, ô prédicateur, et viens boire avec nous, à la taverne, d'un vin dont tu ne boiras jamais au paradis.

« Ne nous demande ni vertu, ni pénitence, ni piété; on n'a jamais obtenu rien de bon d'un libertin à qui l'amour a ôté la raison. »

Il faut reconnaître qu'une large part doit être faite au sens vrai, à l'explication sensuelle, dans ces passages douteux que les dévots veulent appliquer à leurs théories.

Au surplus, malgré les défenses du Coran, quelques souverains de la Perse ont, momentanément au moins, autorisé l'usage du vin, moins dangereux sous tous les rapports que celui de la décoction

de pavot appelée coquenar, des infusions de chanvre et des pilules d'opium. Hafiz, faisant allusion à une permission de ce genre, s'écrie :

« Dans ce siècle où notre bon prince pardonne aux faiblesse de ses sujets, Hafiz s'abandonne publiquement à la coupe ; le mufti boit ouvertement du vin. »

Chardin décrivant le palais des rois à Ispahan, parle en ces termes de la *Maison du vin :* « C'est une manière de salon, haut de 6 à 7 toises, élevé de 2 pieds sur le rez-de-chaussée, construit au milieu d'un jardin, dont l'entrée est étroite et cachée par un petit mur bâti au-devant, à deux pas de distance, afin qu'on ne puisse pas voir ce qui se fait au dedans. Quand on y est entré, on trouve à la gauche du salon des offices ou magasins, et à droite une grande salle. Le salon, qui est couvert en voûte, a la forme d'un carré long ou d'une croix grecque, au moyen de deux portiques ou arcades, profondes de 16 pieds, qui sont aux côtés. Le milieu de la salle est orné d'un grand bassin d'eau, à bords de porphyre. Les murailles sont revêtues de tables de jaspe tout à l'entour, à 8 pieds de hauteur ; et au-dessus, jusqu'au centre de la voûte, on ne voit de toutes parts que niches de mille sortes de figures, qui sont remplies de vases, de coupes, de bouteilles de toutes sortes de formes, de façons et de matières, comme de cristal, de cornaline, d'agate, d'onyx, de jaspe, d'ambre, de corail, de porcelaine, de pierres fines, d'or, d'argent, d'émail, etc., mêlés l'un parmi l'autre, qui semblent incrustés le long des murs, et qui tiennent si peu qu'on dirait qu'ils vont tomber de la voûte. Les offices ou magasins qu'il y a à côté de cette magnifique salle, sont remplis de caisses de vin, hautes de 4 pieds et larges de 2. Le vin y est la plupart, ou en gros flacons de 15 ou 16 pintes, ou en bouteilles de 2 à 3 pintes, à long cou. Ces bouteilles sont de cristal de Venise, de diverses façons, à pointes de diamant, à godrons, à réseau. Comme les bons vins de l'Asie sont de la plus vive couleur, on aime à les voir dans la bouteille. Ces vins sont, les uns de *Géorgie*, les autres de *Carmanie*, et les autres de *Schiraz*. Les bouteilles sont bouchées de cire, avec un taffetas rouge par-dessus, cachetées sur un cordon de soie du cachet du gouverneur du lieu, en sorte qu'on ne les présente jamais que cachetées. Entre les sentences appliquées çà et là sur les diverses faces du salon, je remarquai celle-ci :

« La vie est une ivresse successive : le plaisir passe, le mal de tête demeure. »

Nous voilà bien loin du Coran et de ses prescriptions de sobriété! Mais aussi pourquoi la Providence a-t-elle mis à la portée d'un peuple aussi passionné que les Persans une liqueur délicieuse et plus capable qu'aucune autre de troubler la raison?

§ 2. — POTERIES.

Quelle a dû être aux diverses époques de l'histoire, la nature des poteries de l'Iran? Les textes ne répondent point à cette question ; mais le sol persan est ainsi constitué qu'il peut, comme celui de la Chine, fournir toutes les espèces céramiques. C'est là un fait hors de doute, confirmé par de récentes expériences : au commencement de ce siècle, un prince éclairé venu en Europe et frappé de l'avancement de nos sciences, voulut relever dans son pays l'industrie de la porcelaine ; il appela près de lui un praticien habile du nom de Garanza, qui monta une usine à Ourmia, et produisit de très-bonnes pièces; mais les débouchés manquaient, le prince se lassa de fournir des subsides, la fabrication languit, cessa, et l'entrepreneur n'eut qu'une ressource, ce fut de consacrer ses connaissances chimiques à la confection de la poudre de guerre.

On doit donc trouver en Perse la poterie à pâte dure translucide ou *porcelaine kaolinique*, et la *faïence*. Mais ce dernier genre de poterie dont le nom a, chez nous, une valeur technique absolue, ne conserve pas en Perse la même invariabilité, ou plutôt on a confondu sous ce nom des produits différents. La faïence est d'ordinaire une terre cuite à pâte tendre, recouverte d'un émail opaque d'étain et de plomb; dans l'Iran elle peut affecter des formes particulières qui la rapprochent plus ou moins de la porcelaine.

Sa pâte siliceuse composée d'un sable quartzeux blanc à peine lié par de l'argile, est facilement vitrifiable, en sorte que lorsque la cuisson a eu lieu à une haute température, ou a été prolongée pendant un certain temps, elle prend une translucidité totale, un aspect vitreux qui la rapproche de l'émail ; moins poussée au feu, elle n'est translucide que dans les parties minces, et n'a plus guère de vitreux que l'enveloppe extérieure. Lorsqu'elle est complétement opaque comme la

faïence vraie, elle offre encore deux variétés : l'une non émaillée, mais simplement lustrée au moyen d'un vernis silico-alcalin d'une admirable égalité ; l'autre couverte d'un émail d'étain et de plomb.

Nous aurons donc à étudier : 1° la porcelaine émail que nous croyons la plus ancienne ; 2° la porcelaine tendre ou poterie siliceuse translucide ; 3° la faïence et 4° enfin la porcelaine dure.

A. PORCELAINE ÉMAIL.

Les rares pièces de cette espèce restent blanches, comme les plus belles porcelaines de la Chine et du Japon : leur décoration se borne presque à des jours percés dans la pâte et remplis par la couverte ; le plus souvent ce sont des bols campanulés, très-ouverts, ayant au centre un ombilic hémisphérique d'une apparence tellement vitreuse qu'on dirait une bulle délicate prête à céder sous la moindre pression ; c'est autour de cet ombilic qu'existent parfois des arabesques en traits noirs tracées cursivement ; plus rarement encore ces arabesques circonscrivent un petit fond d'un bleu pur et céleste, ce qui prouve la possibilité de l'emploi de divers émaux sur cette espèce. Le bord des pièces n'est pas découpé, mais il est entaillé de distance en distance par de petites fentes rapprochées et teintées de noir. Les dessins à jour forment une couronne près de ce bord.

En dessous, les pièces sont très-rugueuses, la couverte y forme des gouttes verdâtres par accumulation de matière vitreuse, et l'aspect du pied révèle l'effort violent qu'il a fallu faire après la cuisson pour arracher le vase de son support : c'est une véritable fracture.

Nous pourrions citer plusieurs bols de cette porcelaine ; nous avons vu en outre une coupe à pied élevé, sans ombilic, mais ornée au centre de la couronne arabesque signalée dans les bols ; plus rares encore sont les pièces de forme telles qu'une gargoulette, une bouteille élégante à long col et un récipient octogone portant une calotte hémisphérique surmontée d'un col court et évasé. Ces vases divers sont ornés d'arabesques gravées dans la pâte et qui ressortent par l'accumulation de la couverte verdâtre à la manière des céladons.

On pourrait peut-être rapprocher de la porcelaine émail certains plats également gravés de fonds imbriqués que la couverte fait ressortir, puis décorés d'arabesques régulières en bleu tendre, et quelquefois émaillés extérieurement de ce même bleu ; des spécimens de cette

fabrication exceptionnelle, figurent au musée céramique de Limoges. De sérieux essais chimiques seraient nécessaires pour bien déterminer la nature de ces produits qui, dans tous les cas, établiraient une transition entre la porcelaine émail et l'espèce que nous qualifions de porcelaine tendre.

Rien ne permet d'assigner une date, même approximative, aux produits que nous venons d'étudier, ils sont certainement d'une époque fort ancienne et antérieure à la fabrication de la porcelaine dure, car, celle-ci une fois connue, il n'y avait plus de raison pour continuer de produire une poterie difficile à réussir, qui devait se déformer souvent au four, et qu'un coup de feu pouvait faire affaisser complétement en la changeant en une masse informe de verre.

La nature des ornements, de style arabe, ne permet guère de la faire remonter au delà de l'influence musulmane, bien qu'elle soit différente du décor des carreaux de revêtement et des vases enrichis de diverses couleurs. Sa réputation a dû, d'ailleurs, s'étendre fort loin, car elle a certainement inspiré aux Chinois et aux Japonais l'idée du travail cloisonné en couverte, dit à grains de riz.

B. PORCELAINE TENDRE.

Celle-ci, nous le répétons, a la plus grande analogie avec la porcelaine émail par la composition de la pâte et de la couverte, la cassure des pieds, l'aspect semi-translucide des parties blanches; mais le système décoratif est entièrement différent, nous dirions même plus, il semble emprunté à un tout autre ordre d'idées. Très-souvent les porcelaines tendres de la plus haute époque sont enduites extérieurement d'une belle teinte bleu foncé ou d'un chamois chaud de ton. Sur ce fond se détachent des arabesques, des fleurs, des palmes, des rinceaux en couleurs minérales chatoyantes, passant du ton de l'or le plus brillant au noir nacré et irisé de l'acier bruni.

On se rappelle que nous avons mentionné, dans les œuvres de l'Asie Mineure, des plaques de revêtement décorées aussi d'un brun métallique plus ou moins lustré, mais on n'oubliera pas qu'avec la majeure partie des historiens, nous avons attribué la fondation des usines d'où sont sorties ces plaques aux artistes appelés de l'Iran par les conquérants arabes. Nul doute n'est donc permis sur l'antériorité de ce genre de décor en Perse; un examen quelque peu attentif des pièces en

porcelaine tendre le démontre parfaitement; comme la porcelaine émail, elle sont précédé la fabrication de la poterie kaolinique; elles participent évidemment d'œuvres inconnues pour nous, disparues sans doute avec la civilisation sassanide, mais conservant encore avec vivacité la trace des doctrines de Zoroastre. Quelques descriptions feront mieux comprendre notre pensée. Les plus anciennes porcelaines ten-



Coupe à reflets, émaillée de bleu au dehors.

dres se formulent habituellement en coupes très-basses, en bols campanulés ou en tasses de même forme, toujours sans soucoupes. Rarement la décoration est semblable sur les deux faces; presque toujours l'intérieur, d'un beau blanc vitreux, est ornementé en tons cuivreux très-riches et très-éclatants; l'extérieur, bleu, chamois ou même blanc, est chargé de motifs qui n'acquièrent jamais le même éclat métallique; le plus souvent le cuivre tourne au brun noirâtre.

La plus remarquable des coupes connues, passée de la collection B. de Monville en Angleterre, offrait sur son bord bleu externe de riches arabesques cuivreuses, et au dedans, un somé de plantes singulières, en rouge doré vif, parmi lesquelles ressort une figure de taureau. Ce symbole mystérieux de l'ancienne religion des Perses n'est pas jeté là par hasard; sa signification est appuyée par un signe nettement tracé sous le pied de la pièce : c'est le cyprès allégorique consacré par Zoroastre lui-même. Pour compléter la description de ce merveilleux spécimen et montrer tout le soin qu'on avait apporté à sa décoration, ajoutons ce détail : le métal jeté à profusion dans son intérieur est comme strié au pinceau et composé de deux tons distincts se confondant à distance; l'un est un jaune d'or pur, l'autre ce rouge pourpré cuivreux dont nous avons déjà parlé; la vibration de la lumière sur ces deux métaux produit l'effet le plus agréable et le moins attendu.

On se demandera peut-être si cette œuvre exceptionnelle ne mani-

festerait pas une sorte de protestation émanant d'un artiste pénétré des anciennes doctrines, et en insurrection complète contre l'islamisme? Non, si la coupe est exceptionnelle par son mérite, il est facile d'en retrouver l'esprit et le style dans des ouvrages plus ordinaires; ainsi une tasse de la collection de madame la baronne Salomon de Rothschild est uniquement décorée, au pourtour, de cyprès régulièrement espacés.

Si nous avons vu, dans la porcelaine émail, quelques arabesques rudimentaires s'esquisser en traits noirs ou à la pointe sous couverte, nous les retrouvons plus abondantes et mieux étudiées sur la porcelaine tendre où elles peuvent rivaliser d'élégance avec les gravures et les incrustations des pièces en laiton ou en cuivre damasquiné; mais, ce qui est caractéristique, ce sont les végétations réelles ou composées qui éclatent sur cette poterie; on y voit des iris parfaitement reconnaissables, des grappes de fleurettes ornemanisées, des feuilles rappelant les fougères, toutes ces fantaisies élégantes qui, plus tard, prendront une forme exacte, des couleurs déterminées, dans les faïences remarquables qu'un récent caprice voudrait enlever à la Perse pour les attribuer à une usine éventuelle élevée fortuitement dans une île de la Turquie d'Asie.



Bol à extérieur bleu et décor métallique.

Quelques coupes moins anciennes peut-être que celles décorées du taureau, des bols bleus au dehors montreront, au milieu de l'abondante végétation habituelle, des oiseaux fantastiques à queue de paon ou de phénix qui contribueront encore au rapprochement des deux espèces.

Du reste, lorsqu'il faut reconstituer l'histoire d'une industrie ancienne et éloignée, au moyen des seuls monuments que le temps et le

hasard ont pu nous conserver, mille difficultés surgissent. La porcelaine tendre a dû se faire dans plusieurs centres et il ne faudrait pas attribuer au temps seul des différences qui peuvent provenir des milieux, et surtout des contacts divers.

Nous avons mentionné jusqu'ici des poteries fines souvent teintes en partie d'un bleu pur et décorées uniquement en tons métalliques. Mais il est une série non moins importante, où le bleu, parfois associé au noir, est la seule ressource décorante; les formes des vases de cette sorte sont extrêmement variées; ce sont des gargoulettes, des bouteilles,



Gourde à décor bleu.

souvent montées en métal, des bols, des soucoupes. Cette fabrication a dû précéder immédiatement ou accompagner la création de la porcelaine dure; dans tous les cas, elle participe de la même inspiration, c'est-à-dire qu'elle imite souvent la porcelaine chinoise.

Un joli bol, godronné vers la base, est couvert à son pourtour d'un fond losangé bleu tendre interrompu par des médaillons ovales percés d'un semé de croisillons cloisonnés en couverte; l'émail a le ton légèrement verdâtre de celui de la porcelaine émail dans les parties où il se trouve accumulé; en dessous est une courte inscription persane. D'autres pièces d'apparence plus chinoise encore, ornées de dragons, d'animaux fantastiques, etc., sont marquées de cachets, de feuilles et même parfois de caractères très-déformés où l'on peut saisir néanmoins

les traits principaux d'un nien-hao, et retrouver une date. Dans les espèces où le noir se mêle au bleu et le rehausse, on trouve la caille ou la perdrix de Chine, et les dispositions ornementales fréquentes au Céleste-Empire.

Quelques pièces où le bleu noirâtre se presse en rinceaux serrés autour des sujets principaux, nous permettent de reconnaître le style encore en partie conservé dans la fabrique de Naïn.

Est-il donc nécessaire d'insister pour expliquer les traces du contact de deux peuples voisins, souvent rapprochés violemment par la conquête? On ne doit point oublier qu'au moment de sa mort en 1226, Gengiskan était maître de la Perse, et que les Mogols Ilkhaniens formèrent l'une des dynasties iraniennes. Houlaglou, Abaka-Khan, princes civilisateurs, contribuèrent de tous leurs efforts à réparer les désastres des guerres passées, en faisant fleurir les arts et les sciences; il n'est donc pas surprenant de voir les traditions chinoises s'introduire avec les Mogols, tributaires eux-mêmes des empereurs du Céleste-Empire, et surtout du célèbre Koublaï-Khan, tant admiré par Marco Polo.

Nous n'ajouterons donc qu'un mot : c'est que la même inspiration a laissé son empreinte sur les armes, les cuivres gravés et damasquinés sans qu'aucun doute se soit élevé sur leur origine réelle.

Un groupe tout particulier de porcelaines tendres se compose de bouteilles et surtout de flacons carrés à goulot étroit, sortes de boîtes à thé, dont le décor en bleu, noir et violet de manganèse, est formé de palmettes, de rosaces, d'oiseaux et de personnages persans tracés très-cursivement. Il y a entre ces pièces et certains carreaux de revêtement des analogies très-étroites.

C. FAIENCE.

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit déjà des caractères de la faïence persane, et, dans les descriptions qui vont suivre, nous ne nous arrêterons pas non plus à la différence résultant de la nature de la couverte; la curiosité n'a rien à voir dans ces détails techniques, et, il faut bien l'avouer, il faudrait souvent avoir recours à l'analyse pour reconnaître s'il s'agit d'un enduit silico-alcalin ou d'un émail plombo-stannique.

Nous ne discuterons pos non plus l'antériorité de la faïence de Perse sur celle de l'Asie Mineure, il nous suffit de cet aveu mentionné dans

l'histoire, que les Arabes vainqueurs des Roumains ouvrirent une ère nouvelle à la science et aux arts en faisant venir de Perse les instituteurs de l'empire arabe.

Si des voyageurs modernes estiment qu'il n'a pas été fait certaines œuvres en Perse, parce qu'ils ne trouvent pas à en trafiquer journellement, dans ce malheureux pays, ruiné par les guerres, les maladies et la famine, où les monuments les plus célèbres ne seront bientôt que d'informes ruines, nous en appellerons aux voyageurs plus anciens qui ont, pour ainsi dire, vu les dernières de ces œuvres naître sous leurs yeux.

Il est d'abord un fait incontestable, c'est que les faïences de l'Iran, à reliefs et fonds damassés métalliques, sont bien plus parfaites que celles de l'Asie Mineure; une très-belle plaque de revêtement provenant de la mosquée de Natinz, et datant par conséquent du commencement du treizième siècle, nous a offert en bleu l'inscription habituelle : *Au nom du Dieu clément et miséricordieux*, se détachant sur l'émail blanc relevé de rinceaux et feuillages du brun cuivreux le plus métallique. D'autres carreaux de revêtement à contour étoilé, concourant à la formation d'une mosaïque, portaient des ornements semblables et des bordures formant légende d'un rouge de cuivre aussi pur qu'il soit possible de le rencontrer sur les porcelaines de Chine. Malheureusement nous ne connaissons ni la provenance ni la date exacte de ces fragments, dont l'un des plus typiques est aujourd'hui classé au musée de Limoges. Il ressort de leur examen cet enseignement utile que toutes les pièces à décor brun sont peintes à l'oxydule de cuivre, qui eût dû prendre la teinte rouge métallique; elles sont devenues brunes par révivification du métal.

Mais, laissons ces produits assez rares et doublement ambigus, puisqu'on peut hésiter entre deux pays pour leur attribution, entre deux espèces pour leur classement : la porcelaine tendre, ou la faïence vraie, et venons à celle-ci.

Nous ne nous arrêterons pas à mentionner les monuments persans qui, comme ceux déjà cités de l'Asie Mineure, sont revêtus de mosaïques colorées ou dorées; ce n'est pas là, à vrai dire, une décoration céramique. Les plus anciens spécimens peints sont de petits fragments fond bleu vif sur lesquels se détachent des caractères cunéiformes émaillés en blanc; mais, comme ces rares morceaux ont été trouvés

soit en Perse, soit à Bagdad, nous les négligerons pour arriver à des ouvrages sans doute plus récents, mais de provenance certaine. Des revêtements de la mosquée de Tabriz, érigée au douzième siècle, offraient des caractères réservés en blanc sur un fond bleu vif à bordures jaunes; voilà qui nous mène directement aux carreaux plus compliqués de dessins plus riches encore de couleur, et surtout aux vases élégants que tout le monde admire. En effet, la plus parfaite similitude existe entre le style décoratif des vases émaillés de l'Iran et des plaques de revêtement contemporaines; on y trouve les mêmes ornements arabesques, les mêmes fleurs, plus ou moins imitées de la nature, plus ou moins ornemanisées; parmi ces fleurs on reconnaît la tulipe, l'œillet d'Inde, la rose, la jacinthe, et des épis garnis d'une gracieuse fleurette à cinq pétales d'une détermination assez difficile. Parmi les fleurs ornemanisées, il est encore possible de désigner à coup sûr la rose : c'est une élégante cocarde à découpures régulières, où l'œil retrouve la superposition des pétales pressés à plusieurs rangs, et le cœur formant une masse centrale plus ou moins serrée. Au milieu des bouquets composés ou cherchés sur la nature, apparaît souvent la figure rigide du cyprès symbolique, doublement cher aux Iraniens, puisqu'il répond en même temps aux habitudes emblématiques de l'islamisme et aux prescriptions de l'ancienne religion nationale.

Quelques écrivains ont prétendu, il est vrai, établir une différence d'origine entre les faïences richement décorées de *mauresque*, comme disent les anciens voyageurs, où dominent le bleu turquoise, le cobalt, le manganèse et un vert olive sombre, et les pièces tout à fait analogues de style qu'égayent un beau vert de cuivre et ce rouge splendide et pur emprunté au fer et obtenu de cette terre ocreuse connue chez nous sous le nom de bol d'Arménie. Le premier genre serait persan; le second aurait été fait dans des fabriques établies à Rhodes.

Examinons les faits et tâchons de déblayer le terrain de la discussion des ronces qui l'obstruent et qui résultent uniquement d'observations mal dirigées. A quelle époque et dans quelles conditions Rhodes a-t-il pu avoir des usines céramiques déviées de celles de la Perse? Sans posséder les éléments certains d'une réponse à cette question, voici ce que nous pouvons dire : au moment où l'ardeur du christianisme poussait les Européens à une guerre à outrance contre les musulmans, les chevaliers de Rhodes se montraient parmi les plus zélés; dans leurs

courses maritimes, ils parvinrent à s'emparer d'un vaisseau qui portait non-seulement une cargaison de belles poteries de l'Iran, mais encore un certain nombre d'ouvriers versés dans la fabrication ; l'idée vint, sans doute pour nuire au commerce ennemi, d'obliger les céramistes persans à établir leur fabrication à Rhodes même, et de faire ainsi une concurrence à leurs compatriotes. Le musée de Cluny possède une série considérable de pièces produites dans ces usines improvisées ; on y reconnaît parfaitement l'œuvre d'hommes dépaysés; d'exilés retenus loin de leur patrie ; certaines pièces manifestent l'impatience qu'éprouvaient les captifs de reconquérir leur liberté; sur l'une, l'ouvrier lui-même s'est peint dans l'attitude de la prière, les bras levés au ciel et suppliant le divin Maître de briser ses chaînes.

Dans ces conditions, les faïences fabriquées à Rhodes suffiraient pour nous fixer sur la nature des faïences persanes, alors même que nous n'aurions pas sous les yeux les pièces originales. Comment supposer, en effet, que des prisonniers, des ennemis retenus malgré eux dans un pays étranger, y auraient fait autre chose que ce qu'ils faisaient de longue date et tous les jours? Comment admettre que sur un sol inconnu, sans ressources, ils eussent pu inventer des procédés nouveaux, créer un style, imaginer l'emploi de matières décorantes autres que celles dont ils avaient l'usage constant? Non, les poteries de Rhodes sont des faïences persanes d'ordre inférieur et qui peuvent surprendre encore, dans les conditions où elles ont été produites.

Quant à supposer que les Persans eussent pu trouver hors de chez eux les éléments chimiques d'une décoration inusitée, c'est encore par les ouvrages persans mêmes que nous voulons prouver qu'il n'en peut rien être. On sait quelle était, dès avant le treizième siècle, la perfection des verreries de la Perse et de l'Asie Mineure; nous avons déjà parlé des lampes de mosquées, insistons plus particulièrement ici sur les coupes, les vases et les bouteilles, que les Persans couvraient de dorures délicieuses et d'ornements émaillés où l'azur et le rouge vif fournissaient les plus élégants motifs; et l'on voudrait que des gens arrivés à cette pratique sûre des vitrifications eussent manqué de ressources pour appliquer les mêmes émaux sur la couverte de leurs vases! Le doute n'est même pas admissible.

On a prétendu, d'un autre côté, rejeter sur le compte de l'imitation et attribuer à l'époque moderne la fabrication des grandes coupes,

des plats et des bouteilles en faïence ; « les Persans, peuple essentiellement nomade, considérant les faïences comme objets de curiosité, et se servant habituellement de récipients en cuivre ou en bronze. » Nous ne répondrons pas seulement en invoquant le témoignage des anciennes miniatures où la poterie figure sous ses formes diverses, nous nous reporterons aux descriptions faites par les anciens voyageurs ou à la littérature orientale elle-même. « Quand le roi de Perse mange en particulier, dit Kœmpfer, on ne se sert pas de vases d'or, mais de murrhins ou porcelaines ; il y en a vingt pour le dîner ; pour le souper il y en a douze. » On lit dans les *Lettres édifiantes :* « Après qu'on a servi le roi, on sert aux convives le riz, le bouilli et le rôti dans plus de cent cinquante plats d'or, avec leurs couvercles qui pèsent deux fois autant... Les plats d'entremets sont d'or, et avant de servir en or, on a déjà servi des confitures en vaisselle d'argent et de porcelaine. »

Ouvrons les contes de Bidpaï et *les Mille et un jours*, nous y verrons des mentions analogues... « Le chat de la vieille n'eut pas plutôt senti l'odeur des viandes et entendu le son des plats, des bassins et des autres vases de porcelaine dans lesquels elles étaient servies, qu'il se jeta dessus. »

« ...L'on vit entrer dans la salle douze pages blancs chargés de vases d'agate et de cristal de roche enrichis de rubis et pleins de liqueurs exquises. Ils étaient suivis de douze esclaves fort belles, dont les unes portaient des bassins de porcelaine remplis de fruits et de fleurs. »

« ...L'on apporta une prodigieuse quantité de vases d'or enrichis de pierreries et pleins de toutes sortes de vins, avec des plats de porcelaine remplis de confitures sèches. »

« ...Deux esclaves dressèrent aussitôt une table avec un buffet couvert de porcelaines, de plats de bois de santal et d'aloës, et de plusieurs coupes de corail parfumées avec de l'ambre gris. »

« ...Elles arrangèrent les meubles et dressèrent une table sur laquelle on mit plusieurs bassins de porcelaine remplis de fruits et de confitures sèches. »

Nous pourrions multiplier à l'infini ces citations, qui prouvent à quel point les poteries de luxe sont estimées en Perse, et quelle place elles occupent dans les usages de la vie privée ou publique.

Nous n'insisterons pas, d'ailleurs, sur la signification qu'il faut

attribuer, dans ces extraits, au mot porcelaine; c'est une question que nous aurons à élucider un peu plus tard; mais nous appellerons l'attention sur la multiplicité des noms appliqués aux pièces. En effet, la forme des vases en faïence de Perse est très-variée; les plats ont un marly ou bord horizontal d'autant plus étroit que le fond est plus voisin de la semi-sphéricité; on arrive ainsi, par dégradations insensibles, aux coupes vraies qui, tantôt hémisphériques surélevées, tantôt campanulées, reposent sur un pied conique assez haut. Les unes sont de simples bassins ouverts; les autres sont munies d'un couvercle. Les bouteilles sont nombreuses; presque toutes ont un col très-long, parfois coupé par un renflement qui ajoute à la grâce naturelle de cette forme; le plus souvent elles sont destinées à contenir du vin. L'eau se met habituellement dans un vase à panse sphérique, surmonté d'un col en cylindre court, et muni d'une anse en S; c'est le pot à eau tel qu'il est venu chez nous, et plus on remonte aux époques anciennes, plus on voit combien nous l'avons d'abord imité fidèlement. L'aiguière, sorte de bouteille à anse munie d'un long bec, sert aussi à contenir l'eau; mais son usage est spécialisé aux ablutions; aussi cette pièce est-elle accompagnée d'une cuve creuse couverte d'un opercule à trous; dans les repas on la présente au convive, qui place ses mains au-dessus et, recevant l'eau de l'aiguière, lave le bout de ses doigts, conformément aux règles de la religion et de l'étiquette. Le bassin peut ainsi faire le tour d'une salle de banquet sans que personne aperçoive l'eau qui a servi à ceux qui l'ont précédé dans la cérémonie obligée. Il est encore un autre récipient à eau, c'est la gargoulette; sa forme est habituellement sphéroïdale avec un col court évasé par le haut, et un biberon à étroite ouverture sur la panse; il sert à donner à boire à quiconque se sent pressé par la soif: l'eau sort en un long filet de l'extrémité du biberon, et la politesse veut que celui qui boit ne la reçoive pas directement dans la bouche, mais dans la main rapprochée de la bouche, et qui joue ainsi l'office de coupe. Le *Magasin pittoresque* a donné, d'après un vélin de l'habile miniaturiste Kabir, une scène représentant un cavalier qui boit de cette façon, près d'un puits, l'eau que viennent lui présenter de jeunes filles.

Un vase tout particulier, sur l'emploi duquel nous ne hasarderons aucune théorie, est une sorte de cylindre muni d'une anse droite, rattachée carrément près du bord supérieur, et au tiers inférieur du cylin-

dre. En Occident, la chope à bière répond seule à cette disposition peu gracieuse.

Nous ne dirons rien des bols plus ou moins grands, sinon qu'ils sont ou très-évasés, quelquefois coniques très-ouverts, ou plus profonds que ne le sont les vases de ce nom en Chine, au Japon ou ailleurs.

Pour bien comprendre l'usage de ces nombreux vases, il suffit de se rappeler les citations rapportées plus haut, ou de jeter les yeux sur la représentation d'un repas officiel dans l'Iran ; on y voit les convives accroupis autour de la salle sur d'élégants tapis, ayant chacun devant lui, sur une petite table en bois incrusté de nacre, ou même dans un plateau posé sur le tapis, les mets composant un service ; les services se suivent dans un ordre inverse à celui de nos festins ; les confitures arrivent les premières, les entremets ensuite, les viandes viennent après, et le potage clôt la série. Tout cela est accompagné de sorbets et de ces vins délicieux dont les Persans ne craignent pas, comme on l'a vu, de rapprocher la topaze et le rubis, tant leur couleur est brillante et leur transparence parfaite.

Revenons maintenant aux divers décors de la faïence persane, et cherchons si, par leurs différences mêmes, il ne serait pas possible de hasarder quelques conjectures sur le lieu de leur fabrication.

Il est une chose incontestable et qui peut servir de critérium pour le jugement des ouvrages d'art de la Perse ; c'est l'examen des productions modernes les plus estimées ; Schah Abbas Ier, qui régnait de 1588 à 1628 de notre ère, fut en quelque sorte le Louis XIV de l'Iran. Dans le palais qu'il fit construire à Ispahan, on remarque de grands tableaux de deux mètres de long sur un mètre cinquante de haut, représentant différents sujets de l'histoire de Perse. Ils sont composés de carreaux ou briques de cinquante centimètres carrés, et l'on y compte cinq ou six couleurs et des tons fondus.

Voilà certes une pratique bien avancée, et un fait qui peut surprendre ; en effet, Mahomet avait déclaré impie celui qui chercherait à rivaliser avec la puissance divine, en créant des êtres parfaits ; c'est à l'exagération de cette doctrine qu'est due la secte des sunnites qui, d'après les préceptes d'Omar, proscrivait la représentation de la figure humaine ou des êtres vivants. En Perse, une école intermédiaire, que chez nous on qualifierait de *jésuitique*, imagina de composer des monstres en dehors des lois naturelles, ou de laisser imparfaites les autres repré-

sentations. Ainsi la tête d'une femme vint surmonter le corps d'un oiseau; le corps d'un homme devint la partie antérieure d'un dragon, ou se souda au train d'un quadrupède; une tête humaine fut privée d'un œil, une figure de l'un de ses membres. Il faut donc se garder de considérer de semblables défauts comme l'effet de l'inexpérience des artistes : c'est un trait de mœurs des plus curieux.

Cette persistance à représenter, même incomplétement, les êtres naturels, indique chez un peuple une rare tendance vers l'art élevé, un besoin incessant de développement intellectuel. Néanmoins, il y a encore ici une distinction à établir; Chardin nous apprend que, suivant divers docteurs musulmans, Dieu a placé dans le paradis certains animaux appelés *pieds-de-hérisson*, qui ont des jambes de cerf, une queue de tigre et une tête de femme. Mahomet et Ali monteront chacun un de ces animaux à la fin des siècles, et distribueront ainsi aux élus l'eau du Kauter, fleuve du séjour céleste. Voilà certes une figure orthodoxe que le musulman peut reproduire, et qu'on trouve en effet sur des tapis, des miroirs et des vases remontant au onzième siècle.

Ce n'est pas la seule figure pouvant prêter à l'équivoque. Dans l'ancienne religion des adorateurs du feu, ou plutôt dans les légendes qui surchargent les premiers événements de l'histoire de Perse, il est souvent question d'animaux fabuleux faciles à confondre avec ceux de la Chine.

L'*ouran* ou *ourambad* a sa retraite dans la montagne imaginaire d'Aherman. L'auteur du *Tamourath nameh* en fait la description et dit qu'il vole par les airs comme un aigle et dévore tout ce qu'il rencontre, et qu'il marche sur la terre comme une hydre ou comme un dragon, et ne trouve aucun animal qui lui puisse résister.

Le *soham* est un autre animal terrible que Sam Neriman, fils de Cahernam Catel, dompta pour en faire sa monture dans les guerres qu'il entreprit contre les géants. Cet animal, dont la tête était semblable à celle d'un cheval et le corps pareil à celui d'un dragon, et de la couleur du fer luisant, avait quatre yeux à la tête, et ne mesurait pas moins de huit pieds de longueur.

Le *simorg* ou *simorg-anka* est ainsi défini par d'Herbelot dans la *Bibliothèque orientale* : « Oiseau fabuleux que nous nommons griffon. — Les juifs font mention dans le Talmud d'un oiseau monstrueux qu'ils nomment iukhneh et ben-iukhneh, — duquel les rabbins ra-

content mille extravagances. Les mahométans disent que le simorg se trouve dans la montagne de Caf. » Le *Magasin pittoresque*, en reproduisant d'après un manuscrit arabe la figure du simorg, dit avec le *Caherman nameh*, « que cet oiseau merveilleux, dont le plumage brillait de toutes les couleurs imaginables, possédait non-seulement la connaissance universelle des langues, mais encore la faculté de prédire l'avenir. » Dans la fabuleuse histoire de la naissance de Roustam, c'est lui qui, au moment où la belle Roudabeh perd connaissance par l'effet des fatigues de la grossesse, vient instruire Zal des moyens à employer pour délivrer sa femme par l'opération césarienne. « L'oiseau de bon augure, élite du monde, vola, dit Ferdousi, auprès de Zal. Zal lui adressa des louanges sans nombre, de longues actions de grâces et des prières. Le simorg lui dit : « Pourquoi ce chagrin? pourquoi la rosée est-elle dans l'œil du lion? De ce cyprès d'argent, de cette belle au visage de lune, viendra pour toi un enfant qui recherchera la gloire; les lions baiseront la poussière de ses pieds; le nuage n'osera point passer au-dessus de sa tête... Tout héros, tout guerrier au cœur d'acier qui entendra le bruit de sa massue, qui verra sa poitrine, son bras et sa jambe, ne tiendra pas devant lui. Pour le conseil et la sagesse, il sera grave comme Sam ; dans la colère, il sera un lion belliqueux; pour la stature, il sera un cyprès, et pour la force, un éléphant. »

« A sa naissance, ajoute le poëte, l'enfant était comme un héros semblable au lion; il était grand et beau; tous les cheveux de sa tête étaient rouges et sa face était animée comme du sang... Dix nourrices l'allaitèrent pour le rassasier. Quand il fut sevré, il se nourrit de pain et de viande. Il mangeait autant que cinq hommes. » Il ne fallait rien moins que l'intervention du simorg pour amener au jour un tel prodige!

On le voit d'ailleurs, l'intention religieuse, le souvenir poétique, la fantaisie purement pittoresque, peuvent inspirer au peintre des images faciles à confondre entre elles et qu'il faut étudier avec scrupule pour en pénétrer le sens vrai.

Les figures symboliques ou autres nous ont rarement apparu sur des carreaux et cela se conçoit; la plupart ont dû rester en place dans les monuments qu'ils décorent et où les voyageurs les ont signalés; mais les vases, et surtout les grandes bouteilles, les plats et les coupes

basses, montrent souvent des oiseaux fabuleux à tête humaine, des monstres et des dragons répondant assez bien aux descriptions données ci-dessus.

Quant à des animaux ordinaires, gazelles, antilopes, lièvres courant sur un fond semé d'arabesques, ou à des cavaliers portant un faucon sur le poing, ce sont de ces figurations qui témoignent uniquement de la passion des Persans pour la chasse.

Assez récemment plusieurs carreaux où le relief se mêle à l'éclat des émaux polychromes ont été vendus comme offrant l'image de Schah Abbas Ier. Il n'en est rien; le prétendu portrait est le chasseur au faucon dont il vient d'être parlé, rien de plus; un voyageur véridique a relevé de ces carreaux en place dans une maison où ils formaient le revêtement d'un fourneau de cuisine. Les Orientaux ont trop le respect de la puissance pour qu'on admette qu'ils eussent profané à ce point l'effigie de leur monarque aimé. D'ailleurs, il est facile de remarquer parmi les pièces de ce genre recueillies dans les collections des différences de facture et de style indiquant des âges divers. La plus ancienne et la plus remarquable appartient à M. le baron Charles Davilliers.

Un trait de goût commun à tous les peuples de l'extrême Orient, c'est la prédilection pour le bleu; nous l'avons rencontrée chez les Chinois; nous la voyons se manifester dans les plus anciennes poteries de l'Iran et persister même au moment où la technique met à la disposition du peintre la palette la plus compliquée. Beaucoup de faïences sont uniquement décorées en bleu turquoise et bleu de cobalt savamment combinés et formant les plus riches arabesques, les compositions florales les plus élégantes. Peu à peu ce premier groupe se modifie, quelques tons verts composés, un violet de manganèse presque rose, un noir pur, entourent ou rehaussent les médaillons à la teinte céleste; parfois les couleurs compliquées ornent l'extérieur d'une coupe, tandis que l'intérieur conserve ses médaillons encadrés de bleu turquoise à réserves de fleurs, ses tiges légères et ses arabesques combinées en bleus doux.

Rien n'est plus remarquable dans ce genre que la splendide pièce figurée ci-contre; c'est l'une des plus grandes et des plus savantes poteries venues de l'Iran.

Le troisième groupe, aussi remarquable par le nombre que par l'éclat

des spécimens qui le composent, fournit la majeure partie des types recueillis dans les collections; plaques de revêtement, bouteilles monumentales, bols et coupes de service, plats dignes de rivaliser avec les gemmes et l'orfévrerie, tout ce qui constitue l'ensemble d'une poterie de luxe et de décoration s'y trouve réuni. Nous ne dirons pas avec certains écrivains que là se trouve l'art moderne de la Perse : nous croyons à l'ancienneté de beaucoup de spécimens; mais c'est l'art musulman pur, avec ses combinaisons si ingénieuses de lignes droites et courbes qu'on croirait à une complication inextricable, alors qu'il s'agit uniquement de répétitions heureuses; avec son mélange de fleurs



Coupe à décor extérieur polychrome.

ornementales et naturelles fournissant au peintre d'inépuisables ressources. Quelquefois encore nous y verrons des figures humaines ou animales; mais le plus souvent elles seront l'œuvre du compromis signalé plus haut, compromis qui ouvre au vrai croyant une porte dérobée dans le domaine de l'iconographie.

Les plaques de revêtement sont de deux sortes : les unes concourent par leur rapprochement à fournir une ornementation continue au moyen de raccords adroitement combinés soit en carré, soit en sautoir; les autres entourées de bordures ont naturellement un sujet circonscrit devant former motif principal dans une décoration d'ensemble. Pour donner un type de celles-ci nous choisirons une figura-

tion des plus intéressantes, le saint temple de la Mecque. Nous voyons ici la *Caaba* avec ses minarets, ses chaires, ses oratoires et tous ses lieux saints. Le temple proprement dit est un édifice presque cubique de trente-huit pieds de long, trente de large et trente-quatre de haut, d'où vient le nom de *Caaba* qui, en arabe, signifie *maison carrée*. On entre par une porte à deux battants percée à quelques pieds au-dessus du sol et à laquelle on monte avec un marchepied mobile représenté ici à gauche près de l'ouverture de l'enceinte générale.



Carreau à décor polychrome arabesque.

Tout l'édifice est couvert extérieurement d'un voile de soie noire appelé *le voile sacré* : il se renouvelle annuellement et les morceaux de l'ancien se vendent comme reliques aux dévots musulmans : les riches demandent quelquefois en mourant qu'on en revête leur cercueil. Vers le haut, ce voile est traversé par une bande blanche appelée *ceinture*, parce qu'en effet elle fait le tour de l'édifice.

Le rectangle à plusieurs compartiments, figuré au-dessous et non loin de la porte, est *le lieu d'Abraham;* c'est là, selon les musulmans, que le patriarche se plaça pour construire le temple, et l'on conserve encore la pierre sur laquelle reposaient ses pieds : les fervents y croient même apercevoir la trace de ce contact saint.

La demi-lune tracée à droite de la Caaba est l'édifice appelé *le mur hatem*. Là, si l'on en croit la légende arabe, reposent les restes d'Agar et d'Ismaël. La tache piriforme qu'on remarque près de l'angle supérieur de la Caaba est une gouttière d'or destinée à conduire les eaux de pluie qui tombent sur la plate-forme du temple. Quand il pleut, les pèlerins viennent recevoir cette eau et se croient alors purifiés de tous leurs péchés. On appelle donc cette conduite d'eau *gouttière de la miséricorde*.

Le petit édicule placé près du marchepied paraît être le puits de Zemzem. Cette source miraculeuse jaillit sous le pied de l'ange Ga-

briel, lorsque Ismaël et Agar, abandonnés dans le désert de la Mecque, allaient mourir de soif. L'eau sainte donna en même temps la vie à cette affreuse solitude; aussi les musulmans lui attribuent-ils des vertus surnaturelles; tous les pèlerins doivent en boire et ils en emportent lorsqu'ils retournent chez eux.



Plaque en faïence représentant la mosquée sacrée de la Mecque.

Dans l'angle de la Caaba, à gauche de la porte, l'objet circonscrit d'un trait blanc est la fameuse pierre noire qui renferme le pacte d'alliance entre Dieu et les hommes. Selon les musulmans, Dieu, au commencement du monde, rassembla les âmes de tous ceux qui devaient naître d'Adam et se fit connaître à elles comme leur souverain maître et Seigneur. Le témoignage de cette communication fut écrit par Dieu en caractères mystiques, dans les flancs de la pierre qui, au jour du jugement, déposera contre ceux qui auront méconnu leur souverain. Originairement blanche, la pierre a noirci par les larmes qu'elle ne tarda pas à répandre sur les péchés des hommes.

Une enceinte circulaire enferme la Caaba; c'est, pour les pèlerins,

le lieu des tournées; le reste de la *mosquée sacrée* est circonscrit par un péristyle carré; les endroits de station y sont indiqués, de même que des vases à anses désignent les lieux où le pèlerin doit faire ses ablutions.

Nous nous sommes étendu sur ces détails parce que la figure plus ou moins complète de la Caaba est une de celles qu'on rencontre le plus fréquemment sur les ouvrages musulmans. D'habitude ces figurations servent aux opérations de la magie et aux prestiges cabalistiques, dont le succès est d'autant mieux assuré qu'on se tourne vers la Mecque ou vers l'image du saint temple. Mais ici nous sommes loin de ces pratiques superstitieuses; celui pour lequel la plaque a été faite croyait à peine à l'efficacité des figures représentées et il doutait même de la nécessité du pèlerinage à la Mecque; philosophe de la secte des sofis peut-être, sceptique à coup sûr, il exprime ses opinions dans ce quatrain hardi :

« Acquiers un cœur, car c'est là le grand (et véritable) pèlerinage;
« Un cœur vaut mieux que les pierres de la Caaba;
« La Caaba est l'édifice de l'ami (de Dieu) fils de Thoré;
« Mais le cœur est le théâtre du grand ami (Dieu). »

Puisque l'intérêt du sujet nous a fait choisir cette pièce comme type, continuons sa description technique : la coloration est riche et simple à la fois, comme dans tous les monuments anciens. Le bleu à deux intensités, le rouge vif tiré du fer, le vert de cuivre assez pâle et le noir, voilà les émaux. Les vases primitifs de la même division ont pour base les mêmes tons; mais, à mesure qu'on se rapproche des époques de luxe et de splendeur pour la Perse musulmane, on voit les artistes chercher de nouvelles teintes, ou les combiner de telle sorte qu'elles produisent un effet plus riche encore; le rouge, toujours si gras, si éclatant, sera souvent étendu en fonds; le vert et le bleu turquoise couvriront la panse des vases, l'extérieur des coupes, le fond des plats, découpant de savantes arabesques, de délicats bouquets, ou bien encore la silhouette d'êtres naturels ou fantastiques relevés à leur tour par des touches vives en couleurs habilement choisies pour faire valoir le fond général.

C'est habituellement sur les tons pâles, vert ou bleu, que courent des lièvres, des chiens, des cygnes entourant les singuliers oiseaux à tête de femme dont nous avons déjà parlé. Pour les musulmans, c'est

déjà chose insolite et délicate que la figuration des êtres vivants; mais le lièvre et le chien n'ont pas ce seul caractère ; ils sont réputés impurs, et la passion des Iraniens pour la chasse peut seule expliquer leur présence sur les vases.

Essayons maintenant de découvrir si ce n'est pas particulièrement aux faïences de cette division que Chardin a fait allusion dans ses écrits. Après avoir dit qu'on fabrique de cette poterie dans toute la Perse, il ajoute : « La plus belle se fait à Schiraz, capitale de la Perside; à Mesched, capitale de la Bactriane; à Yezd et à Kirman, en Caramanie, et particulièrement dans un bourg de Caramanie nommé Zorende... Les pièces à quoi les potiers persans qu'on appelle *Kachy-pez*, ou *cuiseurs de faïences*, réussissent le mieux, sont les carreaux d'émail peints et taillés de mauresques. A la vérité, il ne se peut rien voir de plus vif et de plus éclatant en cette sorte d'ouvrages, ni d'un dessin plus égal et plus fin. »



Bouteille en faïence polychrome à fond vert pâle.

Il y a beaucoup à étudier dans ce passage : *Kachy*, ou mieux *Caschi*, est le nom des produits de Caschan et peut-être de tout l'Irak-Adjemi; ces produits semblent être surtout les poteries décorées en bleu et bleu turquoise sur fond blanc.

Faut-il attribuer à Mesched, où elle porterait le nom de *Meschhedi*, la belle faïence polychrome du deuxième groupe particularisée par le rose de manganèse et le vert sombre unis à des bleus divers?

Quant au carreau figuré page 157, rapporté de l'expédition d'Égypte par M. Jomard, de l'Institut, il était indiqué par ce savant comme provenant de Zorende ou de Kirman. Ce renseignement venant confirmer les assertions de Chardin, le troisième groupe se trouverait formé des anciennes faïences de la Caramanie et de celles plus récentes d'Ispahan.

La bordure élégante réservée en blanc sur rouge vif, qui entoure le carreau où figure la Caaba, est reproduite sur bon nombre de belles bouteilles, de coupes et de plats; est-ce un caractère suffisant pour resserrer ces pièces en un faisceau qui serait l'œuvre d'un même centre? Quantité d'autres pièces non moins belles, ornées des mêmes émaux, des mêmes fonds, sont constamment bordées d'une sorte de filigrané noirâtre de style chinois coupé par des médaillons; est-ce une indication de provenance ou de date?

On le voit, ces questions sont tellement épineuses, elles sont entourées d'une telle obscurité, que l'écrivain de bonne foi doit hésiter à se prononcer, même en posant des réserves. En Perse, les traditions sont perdues; on ignore aujourd'hui des faits datant presque d'hier, et c'est ailleurs, en Syrie, en Égypte surtout, qu'il faudrait chercher les épaves de l'ancienne splendeur de l'Iran; seulement à quelles discussions délicates ne faudrait-il pas se livrer pour ne pas confondre là les vrais produits persans avec ceux de l'Asie Mineure, issus d'une même école et presque contemporains?

La preuve de la haute estime dont jouissaient les ouvrages iraniens en Occident se trouve dans ce fait : « Nous avons rencontré, dit M. Eugène Piot, des plaques de faïences de Perse en assez grand nombre et des fragments de *vases semblables à ceux que nous connaissons aujourd'hui*, incrustés dans le marbre blanc d'un *ambon* de la petite église de San Giovanni del Torro de Ravello, dans le royaume de Naples (l'église est du douzième siècle et l'ambon du treizième). Or M. Piot, l'un des premiers chercheurs de la faïence persane, est trop fin connaisseur pour qu'on n'attache pas à son assertion l'importance qu'elle mérite.

Le savant M. Drury-Fortnum a trouvé aussi des fragments de poterie orientale dans le campanile de l'église de Sainte-Cécile à Pise; l'excellente figure qu'il en donne montre que la pièce, mise en place de 1105 à 1107, appartient à l'espèce que nous appelons porcelaine tendre; sur le fond bleu s'étendent de riches arabesques noirâtres relevées de traits enlevés à la pointe, pratique constante des Persans. C'est là une de ces fabrications qu'on assure provenir de Rhéï, ou Rhagès et de Natinz, où quelques-unes sont encore en place.

D. PORCELAINE DURE.

Les poteries à pâte dure de l'Iran sont généralement peu connues, malgré leur caractère spécial et les témoignages non équivoques des anciens écrivains. On nous permettra donc d'insister sur leur histoire, dont nous avons, le premier, recueilli les documents épars. Voici d'abord ce qu'en dit Chardin : « La terre de cette *faïence* est d'émail pur tant en dedans qu'en dehors, comme la porcelaine de Chine; elle a le grain tout aussi fin et est aussi transparente, ce qui fait que souvent on est si fort trompé à cette *porcelaine*, qu'on n'en saurait discerner celle de la Chine d'avec celle de la Perse. Vous trouverez même quelquefois de cette porcelaine de Perse, qui passe pour celle de la Chine, tant le vernis en est beau et vif, ce que j'entends, non pas de la vieille porcelaine de Chine, mais de la nouvelle. L'an 1666, un ambassadeur de la Compagnie hollandaise, nommé Hubert de Layresse, ayant apporté des présents à la cour d'une grande quantité de choses de prix et, entre autres, cinquante-six pièces de vieille porcelaine de Chine, quand le roi vit cette porcelaine, il se mit à rire, demandant avec mépris ce que c'était. On dit que les Hollandais mêlent cette porcelaine de Perse avec celle de la Chine, qu'ils transportent en Hollande. »

Dans ses *Recherches philosophiques*, de Paw écrit : « Les Persans revendiquent plusieurs découvertes relatives à différents genres de peinture; et s'ils disputent aux Chinois et aux Japonais l'invention de la pâte de porcelaine, ils leur disputent aussi l'invention des couleurs propres à la diaprer, quoiqu'ils ne paraissent pas avoir porté cette pratique aussi loin que ceux auxquels ils la contestent. »

Aux dix-septième et dix-huitième siècles, l'existence des porcelaines de l'Iran ne faisait donc doute pour personne, et si l'on voulait nous opposer le mot *faïence*, que nous avons souligné à dessein, nous ferions remarquer qu'il est employé par Chardin pour désigner les poteries les plus diverses; mais, il est impossible de supposer qu'un homme imbu des préjugés de son temps, au point d'affirmer la supériorité de la porcelaine moderne de Chine sur l'ancienne, et affichant ainsi ses *connaissances*, ait pu confondre les poteries kaoliniques de l'Iran avec les faïences, différentes d'aspect, de matière et de style. Cette opinion était celle d'Alexandre Brongniart, qui, sans les avoir reconnues

et sur la seule description de Chardin, admettait l'existence des porcelaines de Perse.

Depuis lors les preuves se sont accumulées; les anciens catalogues, celui d'Horace Walpole, entre autres, les inventaires compulsés par Mistress Bury Palliser, et cités par Marryat, tout est venu se réunir pour ouvrir les yeux aux incrédules.

Nous n'avons plus qu'une observation à faire pour atténuer l'erreur involontaire commise par quelques voyageurs, et surtout par les traducteurs d'ouvrages orientaux. Non-seulement ces derniers qualifient les vases de choix du nom de *porcelaine*, mais ils y ajoutent l'épithète de *chinoise*. Les Persans ont une poterie translucide à pâte dure, cela est incontestable; qu'ils l'aient parfois perfectionnée au point d'égaler les œuvres du Céleste-Empire, c'est possible; dans tous les cas, ils sont tributaires de la Chine pour cette branche de l'art et leur langage en fait foi puisque *Tchini* est le nom qu'ils ont appliqué à leur porcelaine. On comprend que des linguistes, indifférents à la question technique, se soient laissé aller à une interprétation trop littérale, qui est devenue une cause d'erreur.

Au surplus, la ressemblance des porcelaines des deux pays est tellement étroite, que, pour décrire les œuvres de la Perse, nous suivrons la classification adoptée par nous à l'égard des poteries kaoliniques chinoises.

PORCELAINE A DÉCOR BLEU SOUS COUVERTE.

Cette espèce, la plus commune, a souvent une pâte grossière, assez sommairement travaillée et, conséquemment, sujette à divers accidents, tels que le vissage, les fentes, les points sableux ou métalliques et la désunion des parties collées à la barbotine. L'émail bleuâtre, vitreux, n'est pas toujours parfaitement étendu; mais le caractère saillant, c'est le mode de cuisson : en Chine, toute pièce est posée sur une cerce, ou plateau circulaire en pâte de cazette, qui maintient le pied dans sa forme et laisse ensuite un léger filet en creux, sur lequel s'adapteront plus tard les montures en bois sculpté ou en métal; les Persans se contentent de placer leurs vases sur un gros sable dont les grains adhèrent à la pâte ramollie et y pénètrent profondément; à la sortie du four, on retrouve donc beaucoup des cailloux quartzeux, ou, si la pièce est particulièrement soignée, on reconnaît que sa base a été polie au

tour, et alors quelques grains ont sauté laissant leur alvéole vide, et les autres, usés, diversement colorés intérieurement, forment avec la porcelaine une sorte de poudingue.

Le spécimen qui nous a fourni le témoignage le plus éloquent sur la nature de la porcelaine dure de Perse, est la bouteille ou lagène dont nous donnons le croquis.



Surahé en porcelaine décorée en bleu.

Ses caractères techniques, son mode de cuisson répondent au signalement détaillé ci-dessus; la décoration est inspirée en partie par l'art chinois; elle consiste en bâtons rompus gravés profondément dans la pâte trempée, et en dessins exécutés sous la couverte avec le bleu de cobalt. Sur le col, au-dessous de grandes feuilles d'eau, pendent des groupes de vases et d'outres attachés par des rubans noués à bouts flottants; plus bas, sur la déclivité, une bordure à fleurs, offre cette particularité qu'à la place de la pivoine chinoise figure l'œillet d'Inde le mieux caractérisé. Une étroite bande losangée accolée à cette bordure est interrompue par quatre réserves dans lesquelles s'insèrent les lignes d'un quatrain.

Bien que défigurée par des ligatures inutiles, par les bavures de la couleur et l'absence des points diacritiques, cette légende a pu être déchiffrée par le savant professeur du Collége de France, M. Alexandre Chodzko : le poëte y invite les buveurs à user de la liqueur défendue par le prophète, et « à oublier dans l'ivresse les soucis de ce vallon de pleurs; *Mei benouch*, bois du vin! dit-il au compagnon de plaisir; né boud djudâi-biderdi, on ne se sépare pas sans souffrances! *deh surahi*, donne-moi la surahé! » Ainsi cette inscription, en rappelant un trait des mœurs persanes, révèle le nom du vase sur lequel elle est appliquée. Dans des médaillons réservés entre les bâtons rompus de la panse, sont des dragons enroulés et ornemanisés à la chinoise.

Deux surahés analogues sont inscrites du même quatrain placé, non dans la bordure, mais sur les médaillons de la panse. Beaucoup d'autres, dénuées de légendes, passent inaperçues dans le commerce,

confondues parmi la masse de porcelaines communes orientales dont les Hollandais inondent notre marché.

Une autre pièce de notre collection est encore intéressante à étudier; c'est une grande coupe ou plat sans marly, dont le pourtour extérieur est gravé sous couverte des flots de la mer; la porcelaine a été jaunie au four par enfumage, et le cobalt du décor s'est révivifié, prenant une teinte noire. Ce décor consiste en une bordure intérieure, circonscrite entre des filets, et composée d'une longue légende persane ; au milieu, cinq médaillons circulaires sont disposés en croix : celui du centre est le plus grand; tous sont aussi remplis de caractères persans ornemanisés pour garnir l'espace qui leur est réservé. Sous le pied est une légende, peu correcte mais très-déchiffrable, écrite en chinois, énonçant que la pièce a été faite pendant les années Siouen-te de la grande dynastie des Ming, c'est-à-dire de 1426 à 1435. Cette date est une de celles qu'on trouve le plus fréquemment sur les porcelaines de Perse. Schah-Rokh régnait alors et succédait à son père, l'illustre Timour-Lenc; ce fut un des princes auxquels l'Iran dut une partie de sa splendeur; touché des malheurs de la guerre, il fit tout pour ramener le bien-être dans les populations épuisées; il s'entoura en même temps d'hommes éclairés appelés des pays environnants, fit renaître les sciences et les arts, et donna au commerce une impulsion toute nouvelle. On ne s'étonnera pas, dès lors, de voir des relations étroites s'établir entre la Perse et la Chine, dont les produits furent souvent imités, sinon dépassés, et de trouver la trace de cette imitation jusque dans la reproduction plus ou moins fidèle des Nien-hao.

Après Siouen-te, la date la plus fréquente est celle de Kia-thsing, puis Wan-li; ajoutons qu'il nous a été montré des pièces persanes avec la légende votive : la fortune, les dignités, un printemps éternel. Ces emprunts à un pays voisin ne doivent pas surprendre sur la porcelaine dure, puisque nous les avons mentionnés déjà dans la porcelaine tendre à décor sinoïde. Les porcelaines de l'Iran sont fréquemment aussi marquées en dessous de symboles chinois, comme la feuille, la tablette de jade, la perle, etc.

Les Persans attachaient évidemment du prix à leur porcelaine décorée en bleu; nous allons en fournir la preuve : nous avons parlé déjà de la nature granuleuse de la pâte, et de la tendance des parties réunies par la barbotine, à se séparer au feu; cet accident est surtout fré-

quent dans les bouteilles dont le long col est soudé vers son milieu; dans ce cas, la pièce n'est pas mise au rebut; elle passe dans la boutique de l'orfévre, qui la complète au moyen d'un col en argent repoussé, parfois orné des plus riches arabesques.

M. Scheffer possède une surahé décorée d'oiseaux fabuleux et de groupes de nuages; pour en rehausser l'éclat, on y a jeté en quinconces des chatons d'or enchâssant des rubis et d'autres gemmes à couleurs vives, sorte d'embellissement employé souvent sur les jades.

Pourtant les Persans ont cherché, le plus souvent, la beauté de leurs vases dans la perfection même du décor; comme en Chine, cette recherche se montre surtout dans les pièces de petite dimension; certaines tasses dites à éponges, ont une partie de leur pourtour découpée de jours d'une excessive délicatesse; le reste, bordures et médaillons, est en bleu pur et doux d'une fine exécution. Nous avons rencontré aussi des vases non moins parfaits, où le bleu, plus vif, était rehaussé de manganèse et même de quelques touches d'un jaune roux emprunté sans doute au fer. Cet emploi du manganèse en chatirons suffirait seul à démontrer la nationalité persane des porcelaines qui le portent; les Chinois n'ont jamais uni leur bleu qu'au rouge de cuivre.

Nous ne nous arrêterons pas à décrire les plats nombreux et souvent gigantesques, les vases pour les ablutions, les biberons, les récipients de narghilés, où la peinture en camaïeu bleu se combine avec les reliefs de la pâte; nous dirons un mot seulement des pièces trempées en bleu : les unes sont de grandes aiguières sans anses, à bec en S, avec embouchure supérieure développée en forme de croissant; les autres sont des cafetières couvertes et de petits pots bursaires à anses que nous appelons pots à crème. Le bleu en est très-fluide, mais il manque de pureté; il semblerait avoir été appliqué comme un céladon sur une pâte un peu bise.

Les porcelaines de l'Iran remontent à une date ancienne et antérieure, très-certainement, au quinzième siècle, puisqu'en 1426 elles étaient dans toute leur perfection. Quant à la provenance des vases bleus, nous pouvons l'attribuer au Khorasan; M. le professeur Chozdko, qu'un long séjour en Perse avait initié à toutes les connaissances historiques, reconnut immédiatement ces vases pour ce que les habitants appellent *Meschedi*, la porcelaine de Mesched. Depuis longtemps on ne fabrique plus de porcelaine dans le Khorasan.

Il faut sans doute attribuer à la même origine certaines pièces décorées en bleu à couverte légèrement teintée de jaune nankin.

PORCELAINES A PEINTURE POLYCHROME.

Famille chrysanthémo-pœonienne. — La plupart des vases de cette division ne portent que du rouge de fer et de l'or, le bleu sous couverte y est rarement associé. Parmi les plus importants, on peut citer les aiguières à faire les ablutions; la plus complète figure dans le cabinet de M. Séchan; elle repose sur son bassin couvert d'un obturateur à trous; le col entouré d'un bague, est élégamment creusé d'un double rang de cannelures; de chaque côté de la panse ressort en demi-relief une palme, habituellement couverte d'un fond rouge avec réserves arabesques; deux branches feuillées divergent sous la palme, et viennent s'épanouir latéralement en un bouquet dont la fleur principale est un lis au long pistil, entouré d'étamines flexueuses; ce bouquet, quelques autres semés dans la décoration générale, des feuilles d'eau, des rinceaux, etc., en rouge ou en or chatironné de rouge, forment tout le décor: il est simple et sévère à la fois.



Aiguière pour les ablutions.

Des espèces de bouteilles à panse cannelée à col assez large et un peu ouvert par le haut, des biberons, nous ont offert le même genre d'ornements avec des tiges légères et des graminées en or non chatironné, ce qui ajoutait encore à la délicatesse de la peinture.

Famille verte. — Les pièces enrichies par cette sorte de décor sont nombreuses et très-variées. Les émaux ont la pureté et la vigueur de ceux de la Chine; mais le genre des ornements, le style général caractérisent parfaitement les œuvres de la Perse. Nul doute n'est permis pour les pièces où de grands rinceaux découpés, rappellent bien plutôt l'acanthe grecque que les grêles enroulements des peintres du Céleste-Empire; une tulipe ornementale non moins caractéristique forme le

centre de chaque courbe. La palme symbolique est un autre signe fort répandu; on la trouve habituellement entourée d'une bordure découpée à dents et remplie, à l'intérieur, de bouquets réguliers imitant la broderie des châles dits de Cachemire. Il est certaines pièces dont le décor consiste uniquement en palmes distribuées en ordre symétrique.

Un second groupe plus directement imité des ouvrages chinois se compose de plats, potiches, bouteilles, etc., ornés de bouquets de pivoines, de fong-hoang, et autres animaux fantastiques entourés de riches végétations; assez habituellement le fond de la porcelaine reçoit, dans ces espèces, une mosaïque, un losangé, des bâtons rompus, en rouge de fer, ce qui donne aux vases un aspect et une chaleur de ton tout particuliers. Le troisième groupe porte des sujets à personnages hiératiques chinois; mais les figures, plus allongées qu'on ne les fait au Céleste-Empire, offrent une visible exagération de tournure et d'expression; les hommes ventrus deviennent obèses; les visages aux traits accentués sont poussés jusqu'à la grimace; on voit en un mot, qu'il s'agit d'une copie caricaturée, comme le sont du reste toutes les copies, qui outrent les défauts de l'original.

Le décor vert a été souvent associé en Perse, à des fonds diversement colorés; le bleu fouetté rehaussé d'or couvre l'extérieur de bols à palmes et bouquets intérieurs; d'autres fois le bleu en arabesques est à l'intérieur, et les palmes vertes et les rinceaux courent au dehors sur un beau vernis nankin ou brun feuille morte. La plus remarquable pièce où nous ayons vu le brun (le tse-kin-yeou des Chinois) s'unir aux émaux de la famille verte, est un récipient de narghilé appartenant à M. Dutuit, de Rouen.


Narghilé persan, de famille verte, à fond feuille morte.

Coupé par deux bordures en réserve occupées par des rinceaux, le récipient a sur sa panse des médaillons en forme de palmes teintés de bleu turquoise avec décor bleu vif; les palmes vraies sont disposées en quinconce autour des premières, et de grands rinceaux verts courent sur le col; le des-

sous arrondi est teint en un vert de cuivre lavé d'un aspect tout particulier, et que nous avons retrouvé parfois sous des bouteilles et potiches décorées de la famille verte à fleurs.

Famille rose. — Les porcelaines de cette division sont les moins nombreuses et probablement les dernières venues ; pourtant leur décor semble procéder du même goût que le premier groupe de la famille verte : de grandes tiges rigides sortant d'une sorte de pot sphéroïdal, et terminées par une fleur cruciforme assez développée; des feuilles découpées en rinceaux, tout cela en tons vifs, presque crus, voilà la base du genre. Nous avons vu les émaux de famille rose sur des boîtes à thé carrées de plan et à goulot cylindrique, sur une magnifique aiguière de la collection Davilliers, et sur de gigantesques potiches enrichies de la figure du simorg. La beauté de celles-ci, la délicatesse de leur peinture, plus travaillée que dans les pièces de petite dimension, démontrent à quel degré de richesse céramique devait s'élever la décoration intérieure des anciens palais persans. Le voyageur Fraser en donne la preuve en décrivant le tombeau érigé à Ardebil, en 1523, à schah Ismaïl ; « Une grande salle octogone, dit-il, au-dessus de laquelle « s'élève le principal dôme, a reçu son nom de Zerfkaneh, ou salle de « porcelaine, de ce que les plats que schah Ismaïl employait dans les « festins qu'il donnait à ses hôtes de chaque jour, étaient conservés « dans des niches pratiquées dans le mur pour cet usage. Cet appar- « tement a été très-somptueusement décoré et les niches qui sont de « toutes les formes produisent l'effet d'un magnifique ouvrage de cise- « lure, mais les porcelaines n'y sont plus; elles ont été brisées lors « d'un des tremblements de terre si fréquents dans cette contrée. » Schah Ismaïl régna de 1501 à 1523; on voit, dès lors, combien les Persans attachaient de prix à leurs vases et avec quelle ostentation ils exposaient ceux qu'avaient consacrés le talent de leurs auteurs et le mérite des personnages qui s'en étaient servis. On comprend, en même temps pourquoi ces vases doivent être devenus rares, puisque les convulsions de la nature concouraient avec les révolutions sociales, à hâter leur destruction

Peut-on hasarder quelques conjectures sur la provenance des porcelaines polychromes? Les bleus de Mesched, fabriqués à l'extrémité de la Perse et près des frontières de la Tartarie, peuvent bien se ressentir d'un tel voisinage et surtout du trafic commercial existant entre

les deux pays. Les vases polychromes sont-ils aussi du Khorasan? Faut-il, au contraire, prendre à la lettre les assertions de Chardin et les supposer originaires d'Yezd dans le Fars, ou de la Caramanie? Il serait téméraire de se prononcer à cet égard lorsque les documents sûrs et dignes de foi font complétement défaut.

Porcelaines diverses exceptionnelles. — L'embarras devient encore bien plus grand lorsqu'on cherche à rapprocher méthodiquement les pièces nombreuses qui portent la trace du goût persan et qui s'éloignent les unes des autres par la matière, le façonnage et le mode de décoration. Le blanc de Chine a certainement pénétré dans l'Iran et il y a été imité. Nous possédons une tasse à double paroi dont l'enveloppe ajourée, formée de rinceaux à fleurs, a été ciselée puis recouverte d'un vernis engluant d'une blancheur crémeuse. Un autre blanc, tout rudimentaire, est un flambeau cylindrique cotelé à base élargie dont l'unique décor consiste en espèces d'ogives croisées, tracées à la pointe et surmontées de points enfoncés; la couverte, par sa coloration verdâtre, rehausse ce dessin; quant à la pâte, granuleuse et grossière, elle a, malgré sa dureté, l'apparence de la mie siliceuse et friable des porcelaines tendres. Le muséum d'histoire naturelle possède un autre blanc digne de rivaliser avec les plus beaux pe-ting de Chine; c'est une aiguière de grande dimension toute couverte des reliefs les plus élégants et datée en bleu de Siouen-te. Mais, diront quelques sceptiques, c'est sans doute une œuvre chinoise commandée pour l'usage persan. Nous repoussons cette objection bourgeoise qui ne peut toucher que des gens étrangers à toute connaissance d'art, nous dirions plus, à toute logique. Quoi, pour satisfaire à la commande, les ouvriers du Céleste-Empire auraient oublié tout à coup leurs pratiques séculaires, leurs habitudes manuelles et plus encore, leur mode de fabrication. Cela ne supporte pas l'examen et révolte le moindre bon sens; il suffit pour s'en convaincre de jeter les yeux sur le premier vase venu exécuté sur commande européenne.

Non, les Persans ont tout fait, et parfois leurs travaux ont une perfection, une ingéniosité remarquables. Une tasse blanche à jour que nous possédons est décorée dans sa partie moyenne d'un riche rinceau dont les fleurs et les feuillages sont travaillés à la pointe dans l'émail; la bordure supérieure est une grecque réservée en émail sur le biscuit, et la base est à godrons également dessinés dans la couverte. Le pied

de cette pièce, comme celui de la tasse à éponge mentionnée page 165, est resté dépourvu d'émail.

Les céladons sont assez fréquents en Perse; ils ont la belle teinte vert de mer des vieux céladons chinois et se reconnaissent seulement à leur style. Les uns sont simplement godronnés ou cannelés, les autres ont des ornements en relief d'un bon goût.

Pétis de la Croix mentionne une autre porcelaine colorée, dans sa traduction des *Mille et un jours:* c'est le Martabani; « Six vieilles esclaves, dit-il, moins richement vêtues que celles qui étaient assises, parurent à l'instant; elles nous distribuèrent des mahramas (petits carrés d'étoffe servant à s'essuyer les doigts) et servirent peu de temps après, dans un grand bassin de martabani (porcelaine verte), une salade composée de lait caillé, de jus de citron et de tranches de concombres. » Chardin cite une porcelaine verte qui paraît être la même; voici ce qu'il écrit : « Tout, chez le roi, est d'or massif ou de porcelaine, et il y a une sorte de porcelaine verte si précieuse qu'un seul plat vaut cinq cents écus. On dit que cette porcelaine découvre le poison par un changement de couleur, mais c'est une fable; son prix vient de la beauté de sa matière et de sa finesse, qui la rend transparente, quoique épaisse de plus de deux écus. » Cette dernière particularité a une grande importance; il est impossible de supposer, en effet, que le voyageur veuille ici faire allusion au céladon vert de mer dont nous parlions plus haut; celui-ci, posé sur une pâte brune, serrée, voisine des grès, n'est jamais translucide. Le martabani, au contraire, couverte mince, d'un vert vif, s'applique sur un biscuit très-blanc qui laisse transparaître la lumière. On ne s'étonnera pas d'ailleurs qu'une matière estimée à un si haut prix ne soit pas fréquente dans les collections. Son nom, d'un autre côté, peut faire douter de sa nationalité persane. Martaban (Mo-ta-ma) est l'un des seize États qui composaient l'ancien royaume de Siam; il ne serait donc pas impossible qu'il fallût restituer à ce royaume la porcelaine mentionnée dans le conte Arabe.

Disons un mot d'une espèce toute spéciale, *trempée en couleur* et qu'on ne peut confondre avec les autres bruns tse-kin-yeou, parce que son décor est uniquement posé en engobe blanche. La plupart des vases sont des bouteilles ou surahés à contenir le vin, d'autres à panse conique avec renflement vers le haut du col; ce sont encore des biberons et des théïères

PLANCHE V

PERSE

PORCELAINE TENDRE

GARGOULETTE ORNÉE DE SIMORG

(Conf. page 154)

COLLECTION J. JACQUEMART




UNIV. OF MICH.

à anse supérieure ou en arc surbaissé. Sur le fond d'un beau brun se détachent des bordures arabesques avec pendeloques de perles; des bouquets de chrysanthèmes sortant d'un pot sphéroïdal s'épandent de chaque côté des pièces et sont accompagnés d'une sorte de tige de cactée à raquettes alternantes. Tout cela est indiqué largement au moyen d'une pâte blanche appliquée partout d'un seul coup et, là où les touches se croisent et se recouvrent, le blanc devient plus pur et plus mat; il en résulte presque un modelé qui donne aux fleurs une apparence vraie; les feuilles, coniques à trois dentelures supérieures, prennent ce caractère particulier de forme bien moins caractéristique d'une espèce particulière que du style persan en général, car nous retrouvons cette forme dans les blancs à jour et dans les peintures de famille verte.

Les porcelaines trempées en couleur devaient être estimées; le soin qu'on a pris d'en user le pied à la meule pour en faire disparaître le gros sable, indique une recherche de travail qu'on ne rencontre pas dans les bleus. Ces porcelaines sont assez rares.

CHAPITRE III

INDE

§ 1. — MŒURS.

Les Indous forment incontestablement le peuple le plus ancien de la terre, et nous eussions dû nous occuper d'eux d'abord; mais, autant les Chinois ont mis de soin à conserver l'histoire de leurs institutions les moins importantes, autant les brâhmanes se sont appliqués à couvrir d'un voile impénétrable leurs origines, leur religion et leurs sciences. Les Védas, hymnes antiques réunis en recueil vers le quatorzième siècle avant notre ère, contiennent, parmi quelques notions d'apparence historique, des fables si singulières qu'on ne peut y attacher nulle créance.

La seule chose utile ressortant de cette littérature primitive, c'est la mention fréquente d'une poterie indéterminée. Les lois de Manou, codifiées au neuvième siècle avant J. C. sont plus explicites : on y voit comment doivent être purifiés les vases de métal ou de terre souillés accidentellement, et le *kamandalou*, aiguière dont les dévots ascétiques se servaient pour leurs ablutions, y est désigné sous son nom.

De ces temps éloignés jusqu'à nous, quelles sont les transformations qui se sont effectuées dans la substance, dans les formes et dans la décoration des vases. Il est difficile de le supposer, et pourtant il est présumable que la stabilité des mœurs a entraîné l'immobilité des arts, et qu'aucune différence fondamentale ne sépare les produits des âges divers de cette société sénile.

Les relations des voyageurs des deux derniers siècles, presque tous

étrangers aux études céramiques, compliquent la question, bien loin de l'éclaircir. Chardin écrit : « On ne fait point de faïence aux Indes ; celle qu'on y consomme y est toute portée, ou de la Perse, ou du Japon, ou de la Chine, ou des autres royaumes entre la Chine et le Pégu. » Raynal, au contraire, parlant des maisons occupées par les Banians à Surate, dit : « Elles étaient construites de la manière la plus convenable à la chaleur du climat. De très-belles boiseries couvraient les murs extérieurs, et les murs intérieurs ainsi que les plafonds, étaient incrustés de porcelaine. » De Paw, non moins affirmatif, expose que les Persans disputent aux Chinois l'invention de la porcelaine. « Je n'ai jamais pu savoir, ajoute-t-il, ce que pensent à cet égard les Indiens ; mais je sais qu'ils font de la porcelaine assez bonne, et probablement ils la font sans disputer, en se reposant sur cette impénétrable obscurité qui règne dans l'histoire des arts de l'Asie, où chacun peut hardiment s'arroger quelque découverte que ce soit, parce qu'on y manque de monuments pour constater les faits et les dates. »

Plus heureux que les écrivains du dix-huitième siècle, nous possédons aujourd'hui quelques pièces d'âges divers, dont le témoignage est plus éloquent que ne pourraient l'être des récits contradictoires ; nous essayerons donc de les faire parler. Mais avant tout, il est nécessaire de dire un mot des mœurs et des coutumes de l'Inde. Depuis les temps les plus anciens, la nation y est divisée en castes qui ne peuvent avoir entre elles aucune relation ; l'instinct social, les rapports de bienveillance réciproque n'existent donc pas, tout se bornant à l'observation des convenances qu'imposent aux hommes publics les communications avec leurs égaux et le respect dû au souverain. Ainsi, point de gaieté, d'animation dans les réunions publiques, chacun ne se préoccupant que d'être à l'abri du contact impur d'un homme de rang inférieur. Cette préoccupation constante d'éviter la souillure, cantonne chacun dans son coin et le pousse à la vie égoïste. Si quelque riche nabab réunit à sa table un certain nombre de convives, les plus minutieuses précautions sont prises pour rassurer la conscience de tous. Le sol, débarrassé de ses nattes, est mis à nu et nettoyé scrupuleusement ; devant chaque invité, des sables de couleurs diverses, disposés avec art, tiennent lieu du tapis absent et dessinent de gracieuses arabesques ; c'est sur cette décoration éphémère que seront disposés les plats nombreux servis à chacun. Nous disons les plats, parce que nous nous sup-

posons chez un grand personnage, abondamment fourni des aises de la vie. Dans les classes moyennes, et surtout chez les dévots, le scrupule est poussé à ce point que les mets sont placés dans des feuilles fraîchement cueillies, qu'on jette après le repas. Il va sans dire qu'en se mettant à table et en en sortant, on se livre aux ablutions qu'exigent l'étiquette et la religion.

Dans les visites, le cérémonial est aussi compassé, et il demeure soumis à des règles fastidieuses; la place occupée par chaque classe est fixée d'avance plus ou moins près de la porte d'entrée; un prince ou un grand personnage s'asseoit dans le haut de la pièce sur une estrade plus élevée que le sol et quelquefois sous un dais d'étoffes brodées; c'est ce qu'on appelle le *masnad* ou *gâdi*, et ce qui sert de trône aux souverains qui n'ont pas le rang de rois.

Toute visite se termine au moment où le maître de la maison présente à son hôte le bétel et la noix d'arec; en même temps il verse sur le mouchoir du visiteur de l'essence de rose ou quelque autre parfum, et il asperge ses habits d'eau de rose au moyen d'une fiole à étroite ouverture : cette cérémonie indique qu'il faut prendre congé.

Malgré cette rigidité de mœurs, il y a quelques fêtes qui sont communes aux gens de toutes les classes : la principale peut-être est le *hôli*, qui se célèbre en l'honneur du printemps. Les gens du peuple dansent le soir autour de grands feux de joie en chantant des chansons licencieuses ou satiriques, et en se livrant à tous les mauvais tours qu'ils peuvent imaginer contre leurs supérieurs, qui ne s'en fâchent jamais. Le plus grand amusement de la fête, c'est de s'arroser les uns les autres avec une liqueur jaune fort peu agréable, et de se jeter à la figure une poudre de carmin qu'il est ensuite fort difficile d'enlever. On se lance le liquide avec des seringues; on prépare la poudre sous forme de boules recouvertes d'une légère enveloppe de colle de poisson; le moindre contact suffit pour les faire éclater comme les *confetti* des Italiens; la gaieté est d'autant plus grande qu'il y a eu plus de visages barbouillés, plus de vêtements gâtés.

Le *dioudli* est encore une fête générale où tous les temples et toutes les maisons sont illuminés avec des guirlandes de verres de couleur qui courent le long des toits, des fenêtres, des corniches, suspendues à des échafaudages de bambous qu'on prépare pour cette occasion. Bénarès, vue du Gange le soir, présente alors un spectacle féerique.

Nous ne parlerons pas des représentations scéniques mêlées de danses et de chants, ni de ces gracieuses et monotones successions de poses, accompagnées d'un récitatif plus monotone encore, qui constituent l'art et la puissance des bayadères. En général, ces choses se passent en réunions privées, et la passion des Indous pour ce genre de spectacle est si grande qu'ils resteraient des nuits entières debout à le contempler sans s'apercevoir de la fatigue.

§ 2. — POTERIES.

Revenons maintenant aux poteries de l'Inde, et cherchons les preuves morales (si l'on peut s'exprimer ainsi) de leur existence et de leur style. Tout le monde connaît, au moins par leur représentation, les temples gigantesques taillés dans le roc même, et qui attirent à Ellora la foule des voyageurs curieux. Antérieurs à notre ère, ces temples, entourés d'éléphants monolithes, surchargés de figures mystérieuses et bizarres, premières créations du culte brâhmanique, réalisent, pour l'observateur, les rêveries insensées de ces excursions imaginaires, œuvre de nuits agitées par la fièvre. Au milieu des colosses à têtes d'animaux, des symboles inouïs d'une théogonie compliquée, apparaissent des rudiments d'ornementation riche et savante. Ce que le Kaïlaça laisse ainsi deviner d'imagination sage, des monuments postérieurs en montreront le développement : sur le marbre des pilastres, dans les caissons des voûtes, les rinceaux d'acanthe, les culots élégamment découpés, les fleurs ornementales révéleront chez l'artiste indou une pureté de conception, une entente des masses et des détails, qu'on semblerait ne devoir trouver que dans les plus beaux ouvrages grecs.

En se rapprochant des époques modernes et en observant d'autres matières, on verra que le temps, loin de modifier le goût, en a rendu l'expression plus délicate. Les gemmes précieuses, travaillées avec une supériorité marquée, relevées par l'adjonction d'émeraudes, de rubis, de saphirs, rivaliseront avec ce que l'antiquité occidentale a pu léguer de plus estimé. Rien n'est distingué comme ces vases de jade aux formes étudiées, aussi délicats que la corolle d'une fleur, et ciselés de feuilles et de fleurages à reliefs à peine sensibles; ces chasse-mouches, ces coupes incrustés de filets d'or courbés en rinceaux et chargés de fleurs ou de fruits en rubis rutilants.

Pourrait-on supposer qu'un peuple aussi éclairé dans les arts ait négligé les ressources ornementales que peut offrir la céramique ? Non. Il ne fallait que des observateurs moins superficiels que les anciens voyageurs pour en fournir la preuve. Après avoir exploré avec soin l'Inde centrale, dont il développe le curieux tableau dans le *Tour du Monde*, M. Louis Rousselet a rapporté les types des fabrications antiques, de cette civilisation mystérieuse. La vallée de Sanchi lui a fourni de nombreux spécimens des urnes funéraires, les unes taillées dans la stéatite, les autres pétries dans les argiles figulines grises ou rouges.

Les stéatites tantôt grises, tantôt brunes, affectent des formes cherchées, et se couvrent de godrons sculptés et de figures animales où l'on reconnaît particulièrement l'éléphant et le renard. Trouvés dans les topes de Sonari et d'Andher, ces ouvrages remontent à la fin du troisième siècle avant J.-C.

Quant aux terres cuites, cette urne funéraire, du tope de Satdahra, date de 300 à 280 avant notre ère; sa forme sphéroïdale à bord évasé rappelle assez bien certains vases grecs primitifs, imités peut-être eux-mêmes des poteries asiatiques amenées par le commerce phénicien.

Nous reproduisons cet autre type de la poterie rouge du tope de Ohojepore. C'est une jarre couverte, primitive de fabrication, et paraissant plutôt pétrie à la main que tournée; pourtant il s'y révèle une certaine recherche d'ornementation et la panse porte une inscription en antiques caractères; sa date probable est de 260 à 240 avant J.-C. De la même date sont des urnes, aussi en poterie





rouge, découvertes à Andher et dont les formes, bien particulières, ont laissé leur trace sur certains ouvrages d'usage vulgaire figurés dans le voyage de Solvyns.

Voilà pour les terres cuites antiques; mais les découvertes de M. Rousselet ne se bornent pas là ; il lui était réservé de nous faire connaître l'emploi monumental de l'émaillerie, dans une suite de constructions merveilleuses, palais, temples, forteresses, érigés du cinquième au onzième siècle et répandus à Gwalior, Canoudji, Delhi, Chittore et Oujein. Ces constructions portent, parmi les reliefs d'une architecture savante, des frises, des compartiments divisés par des arcades à pilastres, que relèvent une ornementation colorée en tons vifs et purs, bleu foncé, bleu pâle ou turquoise, vert, jaune, orange, marron et brun violacé de la couleur du bronze. Ce sont des sortes de briques rectangulaires combinées pour former une succession de denticules carrés alternant de couleur, des damiers et des suites de dents de loup ou d'ornements en scie. Dans les métopes, un fond composé de briques bleues, fait ressortir la silhouette d'un palmier tracé en mosaïque d'un beau vert. Dans certaines frises de Gwalior se sont des oiseaux palmipèdes, élégamment profilés, qui se détachent sur le fond, ou bien des renards adroitement exécutés en mosaïques. Malgré les injures du temps, ce remarquable travail rehausse encore l'aspect déjà grandiose des constructions qui le portent.

Au point de vue purement céramique, les briques émaillées de l'Inde ont un intérêt particulier ; très-planes à leur surface, rectangulaires au pourtour, elles sont fort épaisses, taillées en biseau sur les côtés, et semblent n'être point en pâte argileuse, mais en espèce de grès ; l'enduit émaillé, probablement silico-alcalin, est excessivement mince, très-adhérent et d'une translucidité qui laisse apercevoir la teinte gris brunâtre de la roche sous-jacente.

Ainsi se trouveraient résolus les doutes exprimés par Alexandre Brongniart au sujet de certains fragments antiques, qui lui paraissaient émaillés directement sur une roche siliceuse. Cette pratique se relierait à celle des anciens Égyptiens qui avaient su faire adhérer les émaux de couleur dans les fines sculptures de leurs sarcophages en granit.

Passons à des époques plus rapprochées de nous et à des ouvrages de pure poterie, c'est-à-dire aux pièces où l'émail s'applique sur la terre cuite. Dès l'époque de la publication du *Traité des arts céramiques*, l'Angleterre possédait quelques plaques de revêtement provenant de Gour, ville abandonnée au quatorzième siècle, parce qu'une des branches du Gange, qui l'arrosait, avait subitement changé de lit.

Brongniart décrivant ces plaques, à fond noir ou bleu, ornées en relief de dessins blancs assez rudimentaires, n'osait se prononcer sur la nature précise de l'émail, mais il constatait le fait de cet emploi monumental de la poterie. Il ajoutait : « J'ai eu un autre renseignement sur des fragments avec glaçure trouvés dans l'Inde ; il est tiré de l'*Asiatic Journal*, et m'a été communiqué par M. Garcin de Tassy.

« M. Treader a envoyé à la Société asiatique (de Calcutta) quelques fragments de poteries vernissées trouvés sur un lieu légèrement élevé, dans le voisinage de Jounpore, qui, il y a quarante ans, était couvert d'une épaisse forêt... Les fragments en question sont d'une fabrication et d'un travail grossiers, mais la glaçure en est bonne, et les couleurs brillantes, eu égard au temps pendant lequel elles ont été exposées à l'air (probablement deux ou trois cents ans); le bleu a beaucoup d'éclat; les dessins n'ont pas d'élégance et ne sont évidemment ni chinois, ni à l'imitation des Chinois. »

Depuis la publication du livre d'Alexandre Brongniart, la science a marché ; les fragments, si rares alors, se sont multipliés, et nous venons de faire voir jusqu'à quel point les Indous avaient poussé la science de l'émaillerie. Nous devons mentionner ici d'autres monuments coloriés dont nous ignorons malheureusement la date et la provenance, mais qui, par la grandeur du style et la nature des ornements, rappellent les plus anciens temples indous. Ce sont des sculptures de haut ou de bas relief dont la terre grise tirant sur le brunâtre est d'une incroyable dureté et d'un grain excessivement fin ; les détails en sont modelés avec un soin infini et recouverts de couleurs vives, jaune, rouge, verte et noire. Quelle est la nature de ce décor? Est-ce une simple vernissure ou un émail ? Des expériences chimiques seraient nécessaires pour le démontrer. Ce qu'il y a de certain, c'est que, malgré la blancheur relative de la terre, certaines couleurs sont appliquées sur une engobe qui en relève l'éclat.

Ces fragments ont évidemment fait partie d'une décoration architectonique ; on y voit de larges frises à deux bordures de couleurs différentes, et ornementées, en relief, d'un motif cruciforme rappelant la richesse des plus élégants bijoux filigranés; des pilastres à rinceaux feuillés, portant des marguerites rouges à cœur jaune ; des bordures à méandres renfermant des demi-rosaces et des points saillants ; des colonnes d'arabesques à fleurs ornemanisées, feuillages tri-

lobés à formes élégantes et palmettes latérales s'ajustant sur des tiges divergentes tournées en rinceaux. Mais ce qui est plus remarquable encore, ce sont des parties d'oiseaux fantastiques à cuisses écailleuses, enserrant dans leurs griffes puissantes des reptiles qui se tordent de douleur; des têtes de dragons lançant par leur gueule béante un flot de rinceaux entre-croisés déroulant leurs volutes nombreuses, diversement colorées; c'est surtout une sorte de tête monstrueuse aux yeux saillants, aux sourcils hérissés, portant sur la bosse frontale une perle enchâssée dans un ovale, et couronnée de la mitre brâhmanique.

Devant ces productions savantes et hardies où la science des formes et de la coloration se prêtent un si puissant secours, on demeure confondu et l'on se demande si les Indous ne sont pas les premiers céramistes du monde. Ces précieux fragments font partie de la riche collection de M. Dugléré. Malheureusement, nous le répétons, leur provenance nous est inconnue, et, d'après les judicieuses observations de M. Louis Rousselet, leur style fantasque, l'extravagance même des monstres qu'on y rencontre annonceraient moins une conception de l'Inde propre que de l'Indo-Chine.

Postérieurement à ces œuvres monumentales, l'Inde a produit, en faïence de même nature que celle de la Perse, des carreaux de revêtement, des assiettes et autres pièces de service usuel; la pâte en est blanche et siliceuse; elle a pour base décorante un beau bleu turquoise appliqué en rinceaux, disposé en bouquets ou étendu en fonds avec réserves d'arabesques blanches. La similitude est si complète entre cette poterie et celle de la Perse, qu'un scrupule naturel saisit l'esprit : on se demande si un peuple avancé de tout temps dans l'art de l'émaillerie sur cuivre, appliquant les couleurs vitrifiables à la décoration des monuments, a pu échapper au besoin de produire une vaisselle de luxe plus riche que le simple camaïeu; alors on se met à choisir, parmi les pièces attribuées à l'Iran, certains plats dont les riches bouquets ont été vus sur des assiettes en émail cloisonné sur résille; d'autres, non moins élégants, où le paon, tantôt rouant, tantôt traînant sa riche parure ocellée, forme le motif principal; puis comparant ces peintures, non plus aux œuvres persanes, mais aux reliefs de l'orfévrerie repoussée, aux impressions des toiles, aux encadrements des miniatures indiennes, on forme involontairement un groupe qui, dans le grand tout des faïences d'origine orientale serait la part spéciale de l'Hindoustan.

C'est audacieux, peut-être prématuré; pourtant les consciences s'émeuvent, les amateurs hésitent et le jour n'est pas loin où d'un accord unanime, écrivains et curieux se rencontrant sur un terrain commun de recherches, donneront enfin une solution à ces questions si intéressantes pour l'histoire de l'art.

Il est certain, d'ailleurs, que même à l'époque actuelle l'Inde fait encore de la faïence; Hyderabad paraît être le centre de cette fabrication, dont les formes et le décor révèlent d'anciennes traditions conservées en dépit des temps. D'élégantes coupes à couvercle élevé, des bols hémisphériques à godrons en relief, figurent au musée céramique de Sèvres; le fond de la poterie est couleur écaille, vert, ou bleu vif, relevé de dessins en noir; de gracieux rinceaux au feuillage découpé et terminant leurs enroulements par de grosses fleurs radiées, garnissent les frises principales; des bordures à perles, d'autres, dentées, donnant naissance à des feuilles palmées alternant avec de fins groupes de crosses de fougères; des marguerites semées entre des fleurons et des perles; des surfaces à imbrications; d'autres semées de mouchetures végétales, tels sont les éléments de la décoration. Or on retrouve précisément ces éléments épars dans la plupart des objets de l'Hindoustan, et particulièrement sur les niches peintes et dorées des divinités bouddhiques, sur les coffrets et les vases en bois laqué.

Ces poteries modernes, que l'Exposition universelle nous a montrées, nombreuses et choisies, sont la meilleure preuve qu'on puisse fournir de l'antiquité des arts céramiques dans l'Inde. Est-ce donc au moment où, conquise et reconquise par l'étranger qui lui impose ses produits, cette triste contrée sans chefs, sans initiative, décimée par les maladies, ruinée par les impôts, cherche en vain à se réunir par les liens d'une foi religieuse, est-ce alors qu'elle irait innover et créer des industries dont elle s'est passée dans ses jours de puissance? La raison ne saurait l'admettre et il faut reconnaître, au contraire, tout ce qu'il y a de vivace et de persistant chez ce peuple qui, malgré ses malheurs, trouve encore en lui la force de perpétuer quelques-uns de ses anciens produits, et d'opposer aux détestables importations du vainqueur, des œuvres toujours empreintes de la sève nationale.

§ 3. — PORCELAINES.

Nous venons de jeter un rapide regard sur les poteries ordinaires de l'Inde; il nous faut maintenant chercher à reconnaître celles à pâte fines et dures, c'est-à-dire les porcelaines.

Mais, pour atteindre ce but, il est indispensable de définir les bases de l'art dans ce singulier pays; on a trop souvent confondu les peintures indiennes et celles de la Perse et rien n'a été fait jusqu'ici pour délimiter sérieusement deux genres effectivement très-voisins.

Le premier fait qui ressort d'un examen attentif de ces deux genres, c'est que les Indiens sont plus miniaturistes que les Persans; leurs figures sont faites avec un soin scrupuleux; aucun détail n'échappe à la minutie de leur rendu et pourtant l'ensemble conserve sa parfaite harmonie.

Par un effet forcé de cette intelligence de l'art, les encadrements dont ils entourent les scènes historiques ou les portraits, ont des motifs fins, détaillés, mais habilement adoucis dans leurs teintes pour ne pas nuire au sujet principal. Le goût des ornements est celui qu'on retrouve dans les étoffes de Cachemire, les toiles imprimées et les autres objets usuels.

Raynal avait remarqué cette tendance, et il écrit, dans ses *Recherches philosophiques :* « Il y a des peintres à Surate qui ne céderaient pas le rang aux plus habiles hoa-pei de Nanking, et surtout dans ce qu'ils appellent si gratuitement des ouvrages en miniature..... On connaît des tableaux chargés depuis quatre-vingts jusqu'à cent personnages, où toutes les femmes se ressemblent et tous les hommes aussi; car il n'y règne qu'un air de tête et de physionomie pour chaque sexe; ce qui prouve de la manière la plus manifeste qu'ils dessinent de pratique. »

Cette ridicule observation est fondée en fait, et son importance est capitale; l'abbé philosophe n'aurait pas dû ignorer que tous les arts primitifs procèdent ainsi : l'espèce y prend la place de l'individu; le type domine les variétés; l'école constitue un grand tout qui absorbe les tendances personnelles de chacun de ses adeptes et soumet au niveau d'un patron unique les velléités d'une originalité quelconque.

Appliquant ce principe à l'étude de la céramique indienne nous

n'avons pas tardé à trouver un critérium pour l'établissement des caractères du décor à figures. Il existe à Sèvres un plaque en porcelaine à double face destinée sans doute à couvrir la boîte à bétel de quelque râdja; de chaque côté est représenté un prince accroupi sur son masnad et tenant à la main le bijou, emblème de la puissance; là, près de lui est un officier qui agite le chasse-mouches en plumes de paon; de l'autre côté, le prince seul semble contempler le paysage verdoyant et le ciel vaporeux qu'on aperçoit au-dessus d'une galerie à jour. Ces peintures exécutées en couleurs de moufle avec une incroyable finesse, sont évidemment faites par une main habituée au maniement de la miniature. Les physionomies ont un caractère de nationalité des plus frappants : la loupe permet de le constater, c'est bien là le type de la race élégante de l'Inde, le front droit, le nez busqué, les yeux longuement fendus, les sourcils en arc et la barbe fine terminant en pointe la base de l'ovale.

Or on sait avec quelle difficulté les peintres chinois et japonais copient les choses étrangères à leur pratique habituelle et à quel point ils les défigurent; pour le Chinois tout profil est horrible et dans sa laideur même il a certains signes conventionnels; le nez par exemple a la forme du 4 des chiffres arabes. Le Japonais, plus souple à manier le pinceau fera moins laid, mais le profil lui étant peu familier, on y remarquera une gêne singulière et une uniformité conventionnelle qui ne permettra guère de distinguer entre les sexes et moins encore entre les races ethniques.

Quant aux peintures d'ornement, la finesse et la minutie en fourniront le caractère; si soignés que soient les fonds japonais avec leurs mosaïques détaillées, ils ne rivaliseront pas avec les fonds écaillés d'or ou de couleur, minutieusement fondus, et relevés de points imperceptibles; pour l'Indien, le plus étroit filet devient une guirlande de feuillages ou une sorte de ruban brodé; l'or en traits capillaires rehausse les plus petites fleurs ; en un mot la porcelaine n'a rien à envier aux gouaches les plus soignés.

Si, pour corroborer ces remarques faites au vu des pièces elles-mêmes, nous cherchons d'autres indications, nous en trouvons de bien précieuses dans ces dessins miniaturés qui nous ont fourni déjà des comparaisons utiles. Nous avons vu, en Perse, la piété publique réunir dans une salle spéciale du tombeau de schah Ismaïl, les porcelaines

employées par ce souverain. L'analogue de cette zerfkaneh (salle des porcelaines) existe certainement dans les palais de l'Inde; une miniature ayant appartenu à M. Émile Wattier, nous a montré le sultan Akbar, donnant audience dans une salle constellée de niches renfermant des vases de toutes formes; grâce à l'exactitude du pinceau indou, on distinguait dans ces vases l'orfévrerie, les gemmes et les poteries; ces dernières affectaient deux décors distincts, l'un bleu sur blanc, l'autre en couleurs vives; le style des pièces à personnages, à oiseaux ou bien à ornements arabesques, n'a rien de commun avec les œuvres du Céleste Empire, et l'on ne peut supposer, dès lors, qu'il s'agit d'ouvrages importés. Nous ne nous sommes pas contenté, d'ailleurs, d'examiner la miniature de M. Wattier; une autre, représentant la fête du Hôli, nous a fait voir les confetti et la liqueur arrosante renfermés dans de grands bols à dessins bleus. De magnifiques pages où figuraient des réceptions et des repas, nous ont permis de constater la présence des seules porcelaines vivement émaillées parmi les vases d'or et les gemmes. Ces porcelaines coloriées constituent donc l'espèce distinguée; l'autre est la vaisselle d'usage ordinaire.

Déterminons maintenant les caractères exacts de ces deux genres.

Bleus de l'Inde. — La pâte en est généralement mieux travaillée que celle de la Perse; assez courte, elle est sujette à la fendillure, mais elle est fort unie, serrée et recouverte d'un vernis bleuâtre très-fin, bien lustré, qu'on semble avoir appliqué parfois à deux couches; le bleu tendre des ornements semble alors avoir peine à transparaître à travers la couverte sous laquelle il a bouillonné, ce qui lui donne une douceur, un *flou* tout particulier. On trouve ainsi quelques vases, des bouteilles à aspersion, et surtout des gargoulettes en forme d'éléphant couché. D'autres bleus à couverte ordinaire sont beaucoup plus vifs de ton. Ils ont des bordures ornementales à rinceaux découpés, et pour motif principal des bouquets composés, ou des oiseaux sur terrasses garnies de plantes, rappelant les compositions chinoises. Ces derniers bleus paraissent moins anciens que les autres: quelques-uns se ressentent déjà de l'inspiration européenne.

Porcelaines polychromes. — Les Indous étaient d'habiles émailleurs, et pour eux l'emploi des couleurs vitrifiables sur la poterie kaolinique devait être un jeu. Néanmoins, comme on échappe difficilement aux préoccupations causées par un atelier antique et réputé, les peintres

de l'Inde n'ont pas manqué de chercher un équivalent à la famille verte chinoise; nous le trouvons dans un bol campanulé profond, décoré simplement en bleu, rouge et vert émaillés. Si l'ensemble rappelle assez bien les œuvres de la Chine, les détails s'en éloignent complétement. Les bordures à rosaces et denticules sont d'un goût parfaitement original; des tiges droites et minces s'élèvent verticalement du pied, à distances égales, portant des marguerites alternativement rouges et bleues, entourées de feuilles régulièrement disposées de manière à former sur le fond blanc comme un réseau à mailles serrées; il résulte de cet ensemble un aspect bien plus voisin de celui des étoffes que des poteries ordinaires.



Bol en porcelaine de l'Inde, famille verte.

Un autre bol couvert, appartenant à madame la baronne Salomon de Rothschild, affecte une disposition analogue sur un fond d'or.

La coupe à pied figurée ci-contre, est plus riche encore; sauf le bord inférieur où l'on retrouve la porcelaine ornée d'une bande jaune brodée de fleurons émaillés, toute la surface du vase est occupée par des fonds; l'un vert tendre divisé par des ogives d'or, envahit le pourtour; l'autre rouge grenat, forme sur le premier une sorte de rosace dont les segments portent une décoration de fleurs et feuillages assez voisine de celle des pièces précédemment décrites. Tout, depuis le contour des fonds jusqu'au moindre point, à la plus petite feuille, est bordé d'une ligne d'or brillant, de manière à imiter le travail d'un émail cloi-

sonné; le style des bordures rappelle en même temps et ce travail et celui des incrustations d'or et de pierres précieuses.

Il ne faudrait pas avoir le moindre sens artistique pour n'être pas frappé de l'identité de cette pièce et de la plupart de celles que les miniaturistes placent devant les princes de l'Orient, les unes remplies de fruits et de conserves, les autres chargées de sorbets.

Les porcelaines imitant l'émail semblent être de date ancienne et d'un goût général dans la presqu'île de l'Inde. Nous les retrouverons à Siam et en Cochinchine. Une autre espèce qu'on pourrait appeler



Coupe en porcelaine de l'Inde, imitant l'émail cloisonné.

indo-musulmane, affecte une sorte d'austérité; dans des fonds partiels d'un bleu noirâtre sous couverte relevé d'étoiles et de croissants d'or, inscrits dans des traits croisés en losanges, on a réservé des bordures et des médaillons ovales remplis uniquement de fines inscriptions en or, tirées du Coran. Une guirlande de fleurettes à feuillages verts, et des filets en relief vert, rouge et or, encadrant les réserves, rappellent seuls les ressources de la palette minérale. Au fond des tasses un bouquet en or rehaussé laisse aussi supposer une habitude d'inspiration japonaise. Aussi n'a-t-on pas manqué d'objecter qu'il existe en Chine un secte nombreuse vouée à l'islamisme, et à laquelle il fallait probablement attribuer ces pièces.

Au point de vue de la pâte et de la fabrication, les porcelaines mu-

sulmanes sont incontestablement indiennes; la bordure de fleurettes qui entoure leur base est du style spécial aux décors de famille verte. Une autre observation domine celle-ci : on sait quelle est la puissance de l'habitude manuelle chez les peuples orientaux; le Chinois écrit au pinceau, en relevant ou appuyant pour obtenir la touche flexueuse qui communique à la calligraphie son élégance et sa distinction; l'Arabe, le Persan, l'Indien écrivent avec le calam, et conservent ainsi à leurs caractères cette légèreté gracieuse, cette apparence cursive à laquelle le pinceau ne saurait arriver. Il serait donc très-facile de distinguer des caractères arabes tracés par une main chinoise; une pièce à décor bleu, que nous possédons, montre même qu'en Chine ces caractères sont copiés aussi péniblement, et, disons-le, maladroitement, que pourrait l'être une légende française. Nul doute n'est donc permis à l'égard de ces porcelaines; elles se lient étroitement d'ailleurs à d'autres espèces qui, vers le dix-huitième siècle, ont jeté dans la curiosité la plus incroyable confusion.

Escale naturelle sur la route de la Chine et du Japon, l'Inde est devenue alors l'entrepôt général des marchandises de ces contrées: l'Arabie, la Perse, les îles de la Sonde, les Moluques, se firent les tributaires de ce marché central où l'échange des produits s'effectuait avec d'autant plus de facilité que l'offre et la demande s'y trouvaient en contact continuel. Goa, Pondichéry, Madras, Calcutta, recevaient, soit directement de la Chine, du Japon, de la Corée, soit de Batavia, ces immenses quantités de porcelaine destinées à fournir en partie aux chargements de retour des flottes occidentales. Il est certain que les œuvres céramiques indoues et persanes se glissèrent alors dans le commerce sans éveiller l'attention des trafiquants, sans exciter la curiosité des amateurs européens. Ainsi, de même que les Hollandais, maîtres des factoreries japonaises, envoyaient leurs commandes à Désima, les français trouvant dans l'Inde des fabriques en pleine activité, durent diriger les leurs vers Pondichéry.

Maintenant, que les Indous, artistes délicats, amoureux du détail, habitués au modelé relatif de leurs miniatures, aient cherché plutôt à s'inspirer des œuvres japonaises que des porcelaines décoratives chinoises, cela s'explique de soi et ne surprendra personne. On ne s'étonnera pas davantage de voir les commandes envoyées d'Europe à Pondichéry, se confondre, par le genre, avec les porcelaines exé-

cutées à Nippon, par les soins de la compagnie des Indes néerlandaises.

Ce qu'on demandera sans doute, ce sont les caractères au moyen desquels on pourra distinguer les ouvrages des deux provenances : voici ces caractères puisés non-seulement sur les porcelaines, mais sur les autres produits de l'art industriel.

La pâte de l'Inde est bleuâtre ou grise ; son émail est lustré et brillant ; elle est souvent obtenue par coulage dans des moules, et paraît tremblée à sa surface ; ceci peut se retrouver dans quelques porcelaines chinoises et japonaises. L'un des éléments du décor indou est un bleu émaillé vif et profond tout à fait caractéristique ; il n'a d'analogue que le bleu de la porcelaine tendre de Sèvres ; sur certaines pièces, il forme des fonds partiels ou silhouette des bouquets du style des anciennes toiles peintes ; on y voit des ananas, des pivoines, des chrysanthèmes et des fleurettes dont les détails sont indiqués en rehauts d'or d'une incroyable finesse ; cette délicatesse infinie, qui laisse loin derrière elle toutes les autres peintures orientales en émail, est le plus sûr moyen de reconnaître les œuvres indoues. Des filets verts ou bleus sont chargés de points d'or qui en font une broderie ; des guirlandes de ces points supportent des marguerites imperceptibles au cœur rouge. Des teintes douces et fondues, vertes ou carnées, jettent une harmonie parfaite sur certains motifs arabesques formant frises ; puis des guillochures d'or, des losangés microscopiques, s'épandent sur des galons plats enlacés de fleurs, et complètent ainsi la ressemblance du décor céramique avec les plus riches étoffes. Au milieu de tout cela des armoiries aux vives couleurs, entourées de lambrequins ou de supports héraldiques, rivalisent avec ce que les Japonais ont produit de plus beau. Une collection des plus précieuses par le nombre et le choix des porcelaines de l'Inde à dessins d'Europe, est celle de M. l'amiral Jaurès ; on trouve là des pièces d'un goût pur et merveilleux, notamment certain plat armorié couvert de riches arabesques en vert pâle et or, dont la composition serait enviée par les artistes de Sèvres.

Si nous avons insisté sur la description de ces porcelaines presque modernes, c'est que le doute s'est particulièrement attaché à elles, et qu'on a excipé de leur ressemblance avec les commandes de la compagnie hollandaise des Indes, pour augmenter la confusion amenée par l'empirisme dans les produits des dix-septième et dix-huitième siècles.

Laissons donc les œuvres commerciales pour revenir aux porcelaines faites pour l'usage des Indous. La plaque à double face que nous avons citée en commençant donnait déjà lieu de supposer que c'était particulièrement aux Japonais que les artistes indiens avaient emprunté leurs procédés. Des pièces peu fréquentes et très-reconnaissables montrent cette inspiration sous un autre jour ; ce sont des coupes à pied, coulées et de forme très-caractéristique, des plats et des assiettes de bonne facture, ornés de fleurs émaillées, de rochers chargés d'oiseaux fabuleux ou de gallinacés. Sur une coupe de notre collection, les fleurs sont très-voisines, par les émaux et la facture, de celles de l'école artistique, mais les rochers, teints en jaune et rehaussés de brun, diffèrent de ce qu'on voit au Japon ; une bordure d'or filigranée, style mandarin, entourant le pied, sort également des habitudes de l'école dont nous venons de parler.

Quant aux assiettes, les différences sont bien plus sensibles encore ; au pourtour, des bouquets jetés, auxquels se mêlent des grenades ouvertes, sont exécutés, partie en émaux de relief, partie en couleurs minces, notamment en rouge de fer; des fleurs de grenadier de cette dernière teinte sont étudiées avec un soin qui rend leur association possible avec les roses et les lis, où brille le rouge d'or et l'émail blanc. Au centre, parmi les plantes les plus gracieuses, surgissent un coq et une poule, entourés de poussins, dont le plumage rouge de fer, avec les pennes noires, est finement travaillé en traits d'or, qui élèvent la peinture au niveau de ce que les Japonais ont créé de plus parfait.

A ceux qui, frappés de l'unanimité des voyageurs à nier la porcelaine indoue, pourraient croire que cette poterie est importée de la Chine, nous opposerons un dernier argument : le livre curieux traduit par M. Stanislas Julien sur l'*Histoire et la fabrication de la porcelaine chinoise*, contient ces indications : « ...47. Vases ornés d'émaux dans le genre européen. »... « 54. Imitation des vases dorés (*littéralement* frottés d'or) de l'Indo-Chine. *Tong-yang mo-kin khi-ming*. 55. Vases argentés (*littéralement* frottés d'argent) de l'Indo-Chine. *Tong-yang. mo-in khi-ming*. »

Ce passage est précieux à plus d'un titre ; il prouve que, malgré son antériorité dans les arts céramiques, le Céleste-Empire n'hésite pas à reconnaître les emprunts qu'il a pu faire à ses voisins et même aux barbares étrangers ; qui oserait nier en outre l'existence des porce-

laines indoues lorsque les Chinois avouent qu'ils ont imité l'une d'elles? Nous nous sommes empressé d'ailleurs de chercher les vases frottés d'or, et le musée de Sèvres, riche en objets anciens, nous a offert deux pièces, une petite cafetière à bec élégant, et une coupe à eau de forme singulière, représentant l'espèce indienne. Couverts d'un vernis nankin brunâtre saupoudré d'une poussière d'or parcimonieusement étendue, ces vases, dont l'aspect métallique apparaissait seulement sous certaines influences de lumière, semblaient un vieux cuivre jaune doré, fatigué par l'usage, et jaspé des taches noirâtres d'une patine accumulée par le temps. Le frotté d'or chinois, au contraire, reconnaissable déjà par la forme des vases et par les nien-hao dont quelques-uns étaient inscrits, est en outre posé sur un fond rouge de fer qui anime les nuages d'or d'un ton énergique et chaud comme celui d'un bronze doré d'antique fabrication.

Le frotté d'or n'est pas la seule porcelaine exceptionnelle de l'Inde que nous puissions signaler; il existe, dans la collection Gasnault, une cassolette à fond brun rouge ornée de médaillons tracés en émail blanc de style national; le couvercle est surmonté d'un bouquet doré qu'on prendrait pour une monture métallique. La nature des médaillons à fleurs et arabesques en blanc nous rappelle un bol à vernis nankin qu'enrichissaient des médaillons de même genre rehaussés, sur le blanc, de quelques touches roses. C'est encore là un genre de décor analogue à ce qu'on rencontre sur les porcelaines indoues de commande européenne; des bandes émaillées roses y sont relevées d'une broderie blanche en relief.

SIAM

Nous avons dit un mot en passant des porcelaines de l'Anam et de Siam; ces contrées, visitées pourtant par un grand nombre de voyageurs, auraient été dénuées, disait-on, de toute industrie d'art, et devaient recourir au Japon et à la Chine pour se pourvoir des moindres objets de luxe. L'exposition universelle est venue, apportant le plus éloquent démenti à ces assertions singulières. Antérieurement déjà et lors des premiers mouvements maritimes occasionnés par notre expédition de Cochinchine, il était arrivé tout à coup des porcelaines d'aspect inconnu, les unes assez fines, les autres de fabrication commune;

toute la décoration, en couleurs de demi-grand feu, couvre le biscuit; on n'aperçoit la couverte blanche que sous le pied des bols et à l'intérieur des pièces couvertes. Le fond principal est un émail noir verdâtre, semé de flammes lobées rehaussées de rouge sur blanc; des figures bouddhiques, coiffées de la tiare et nimbées, occupent les quatre faces du vase; deux sont représentées en buste dans des médaillons arabesques, les deux autres, jetées sur le fond, se terminent en une queue contournée comme celle des sirènes. Les bordures sont semées de rinceaux, fleurs et palmettes, rappelant le style de la coupe figurée page 185, et la terre blanche d'engobe, les perles isolées et saillantes, imitent, avec moins de finesse, le genre de décor spécial à l'Hindoustan. La délinéation des figures est conforme, d'ailleurs, à ce que nous montrent les panthéons indiens. Ces pièces, dont la plupart sont de fabrication moderne, se rattachent évidemment à une tradition ancienne; nous n'en voudrions pour preuve qu'un bol décoré en bleu sous couverte et patiné par le temps, qui est venu à l'improviste éclairer la question par son apparition dans une vente publique de marchandises hollandaises.

Or, si le nom de Siam n'avait été prononcée dès le principe, à propos de ces vases, les précieux envois réunis au champ de Mars par M. de Gréan, nous l'auraient révélé; on voyait là, outre des pièces céramiques du plus haut intérêt, les émaux sur cuivre qui semblent avoir servi de modèle aux vases que nous venons de décrire. Ajoutons à cette poterie brillante le Martabani qu'il faut naturellement restituer à sa patrie, et l'on verra que cette partie de la presqu'île indienne n'a rien à envier aux autres.

Ceci montrera seulement par quelles études sérieuses, par quelles recherches patientes il faut préluder à la détermination des caractères nationaux de certaines œuvres céramiques. Ne nous étonnons donc pas si des voyageurs non préparés, pressés par le temps et préoccupés du but spécial de leur course lointaine, tombent dans des erreurs et des confusions que le plus savant éviterait à peine en voyant vite et mal une profusion d'objets inspirés par les mêmes idées, répondant à des besoins analogues, et souvent copiés les uns sur les autres.

APPENDICE AU LIVRE III

---

§ I. — MAGHREB.

Nous avons vu avec quelle ardeur les sectateurs de Mahomet cherchèrent à répandre leur doctrine en étendant leurs conquêtes; maîtres de l'Égypte, de la Syrie, d'une partie de l'Asie Mineure et de la Perse, ils jetèrent leurs regards jusque vers le nord de l'Afrique, la Sicile et l'Espagne.

La première armée qui envahit la Cyrénaïque fut conduite en 644, par Amrou-ben-êl-Aas; trop peu nombreuse pour conserver un pays où la résistance surgissait de toutes parts, elle dut se retirer. Mais, l'élan était donné, l'ambition éveillée; quatre autres expéditions succédèrent, dirigées, la première en 647, par Abd-Allah; la seconde par Moaouyah-ebn-Kadydjêh; la troisième, en 666 par Bacher-ben-Artah; la dernière enfin, en 670, par Oqbah-ben-Nâfy, qui, non-seulement s'établit dans le pays, mais encore y fonda, l'an 675, la première ville musulmane, Quayrouân ou Keirouan, sur l'emplacement de l'antique Cyrène.

D'ailleurs, la conquête s'étendit rapidement, malgré les révoltes fréquentes des populations indigènes, et bientôt les géographes arabes purent diviser ainsi l'immense littoral soumis à l'islamisme: le Maghreb-el-Aksa, ou le Couchant extrême, s'étendant de l'Atlantique jusqu'à Tlemsen; le Maghreb-el-Ouassath, c'est-à-dire Maghreb du milieu, comprenant le pays à l'est de Tlemsen jusqu'à Bougie, et enfin l'Afrikia,

ou Afrique proprement dite, dont la frontière orientale touchait à l'Égypte.

Établis dans les principaux centres, les Arabes y élevèrent des mosquées, des édifices publics et des maisons particulières où se manifesta leur goût pour les décorations brillantes.

Malheureusement les Européens ont mis peu d'empressement à nous éclairer sur la nature et le style de ces décorations, les voyageurs cherchant, avant tout, à saisir la trace des grands faits de l'histoire ancienne, à recueillir les inscriptions commémoratives des conquêtes grecques et romaines, des guerres puniques et des fortunes diverses de Carthage.

Pourtant, on peut saisir encore dans les récits quelques indications utiles; on voit qu'à Fez, le sol de la plupart des maisons arabes était pavé de carreaux émaillés de diverses couleurs; dans les différentes régions de l'Algérie actuelle, les dômes des mosquées brillaient de l'éclat des tuiles vernissées; la mosqué de Sidi-Belabbès, à Maroc, est encore revêtue de cette éclatante parure. Enfin dans la relation de son voyage de Tunis à Touggourt, M. Prax nous a donné cette intéressante description de la Zaouïa et de la grande mosquée de *Sidi-Shabi*, à un kilomètre à l'ouest de Keirouan :

« La Zaouïa de Sidi-Shabi est un grand bâtiment blanchi à la chaux. Au-dessus de ses murs d'enceinte et de ses diverses constructions, s'élèvent le dôme du tombeau et le minaret qui a conservé le ton rouge brun de ses pierres de taille. Ces pierres ont des parements carrés et forment des assises sous des angles de 45 degrés.

« Nous entrâmes dans une première cour; nous en trouvâmes plus loin une autre qui était ornée de colonnes de marbre formant des galeries dans lesquelles nous vîmes des étudiants en théologie, *talba*, qui s'instruisaient. Au delà de la seconde cour est une mosquée.

« Un escalier nous conduisit sur une terrasse dallée en marbre blanc avec galeries et colonnes de marbre. *Les murs de cette terrasse sont revêtus de carreaux vernis offrant une grande variété de dessins.* Nous entrâmes dans une salle couverte en coupole et dont les murs présentent de grands dessins à bandes verticales, formés par les carreaux qui les recouvrent. C'est au milieu de cette salle que s'élève le tombeau de Sidi-Shabi, sous un drap de soie vert pomme avec bordures rouges, surmonté de deux étendards de brocart rouge. Sur le tombeau est un livre fermé, richement relié; à ses angles sont des candélabres

portant des cierges peints en hélice. Tout autour règne une grille dont les barreaux verts, en fer méplat, croisés sous un angle de 45 degrés, sont rivés entre eux par des clous aux têtes alternativement rouges et jaunes. L'aire délimitée par cette grille a des carreaux mi-partis noirs et blancs, qui, par leur disposition, forment des bandes en zigzag successivement blanches et noires. »

Certes, en lisant cette description on devine des monuments aussi somptueux que pouvaient l'être ceux du Kaire ou de Damas. On voit, en effet, que les Arabes avaient introduit au Maghreb le luxe des constructions en marbre et des revêtements céramiques.

Est-ce tout? Non, le même voyageur, M. Prax, en énumérant les nombreuses marchandises qui convergent vers Keirouan, le grand centre commercial de la Tunisie, la ville des caravanes, mentionne particulièrement les poteries fines du *Beled-Zouarin* à l'est de Keirouan.

Posséder de telles indications sur une contrée pour ainsi dire inconnue, c'était beaucoup déjà; mais le plus difficile était de trouver les types de la fabrication arabe du Maghreb, et de les comparer aux autres productions musulmanes pour en faire ressortir les différences.

Cette mission nous a été facile par suite de l'obligeance qu'a mise M. Georges Martin à nous ouvrir sa précieuse collection. Un mot d'abord sur cette suite sans pareille : M. Martin n'a pas seulement parcouru le nord de l'Afrique en artiste intelligent, recueillant partout les épaves de cette splendeur musulmane, qui ne sera bientôt plus qu'un souvenir, puisque l'indolence actuelle laisse tout tomber en ruine; il apprit qu'un Arabe, éclairé par un contact prolongé avec la civilisation française, avait rapporté dans son pays le goût des recherches archéologiques et s'était entouré d'un véritable musée, réuni à grands frais et à grand' peine, et composé, non-seulement des vases anciens les plus élégants ou les plus originaux, mais encore d'une série de dessins coloriés représentant les pièces impossibles à acquérir. C'était donc une histoire monumentale complète des poteries du Maghreb, histoire appuyée par des notes manuscrites qui, paraît-il, ont été brûlées par des indifférents. En effet, au moment où M. Georges Martin apprenait l'existence de cette intéressante réunion de monuments, l'inventeur était mort; ce fut sa veuve qui, séduite par les offres du voyageur, finit par livrer à la France — l'accueil gracieux que M. Martin fait aux curieux qui vi-

sitent son cabinet, nous permet d'employer ce terme — les vases et les dessins réunis avec tant de soin et d'amour.





Urne et gargoulette arabes.
(Collection de M. Martin.)

Or on demeure stupéfait devant cette nombreuse suite d'ouvrages inconnus; voici des urnes d'une élégance presque antique, les unes munies de deux et trois anses réunissant le col à la panse, les autres sans appendices, et de ce galbe heureux rappelant les canopes de l'antique Égypte; puis ce sont des outres ou potiches, si ce nom de l'extrême Orient peut se hasarder en Afrique, quelquefois presque oviformes à col court, souvent écrasées et amincies à la base ou turbinées; ce sont encore des vases biformes à une anse, munis d'un biberon, comme la brocca italienne ou mieux encore comme ces cruches du Midi qui en sont une dérivation évidente. Nous pourrions parler aussi de lampes à haute tige coupée par des plateaux successifs rattachés l'un à l'autre par des anses superposées. Toutes ces pièces, couvertes d'un émail gris rosâtre, de couleur carnée, sont rehaussées par une décoration polychrome zonaire, composée généralement de bandes à rinceaux, fleurons, denticules, rosaces, etc., où le jaune citrin, le brun de manganèse, le vert et le bleu forment la plus charmante harmonie.

Mais la série d'ouvrages céramiques où l'on trouve le plus de variété pour la forme et la décoration, c'est celle composée des plats et des coupes; là, non-seulement les artistes arabes ont épuisé les combinaisons hémisphériques plus ou moins prolongées en cylindre, la forme bursaire souvent à fond déprimé : tout cela porté

sur un pied évasé, parfois cannelé, se rattachant sur un culot finement godronné lui-même; ils les ont ornementés extérieurement comme les vases décrits plus haut, jetant à l'intérieur de vastes rosaces, des ogives renfermant des palmes et des bouquets, d'ingénieuses conceptions linéaires qui forment de gigantesques étoiles à segments richement variés, ou des damiers à compartiments stellaires ou polygonaux; ils ont même abordé des représentations naturelles avec une fantaisie, une liberté de conception frisant assez souvent la licence; au fond d'une coupe, voici une masse noire découpant la silhouette d'un tigre aux griffes étendues, et dont on a rendu l'aspect aussi effrayant que possible en réservant, dans le noir, deux yeux largement ouverts que divisent à peine deux étroites pupilles verticales; sur un plat assez grand, un animal carnassier, un lion sans doute, attaque et déchire un autre mammifère, antilope peut-être, si l'on en juge d'après sa taille, lièvre, diraient certains autres, déterminés par la longueur des oreilles.

Ces figurations sont barbares, cela est incontestable; elles ne manquent cependant ni d'énergie sauvage, ni de hardiesse; elles sont d'ailleurs précieuses sous un autre rapport, puisque, à l'insu peut-être de leurs auteurs, qui obéissaient à d'anciennes traditions, elles perpétuent le type de la lutte des deux principes du bien et du mal, inauguré sous Zoroastre par le combat du lion et du taureau, transformé, après l'hégire, en simple scène de chasse. Parlerons-nous encore d'un homme à cheval et de quelques autres représentations humaines? Certes, malgré leur faiblesse relative, elles sont bonnes à mentionner, car elles se rattachent d'une part aux pièces persanes à personnages, et de l'autre aux Gey-chany de l'Asie Mineure.

En effet, il n'est pas douteux pour nous que la céramique africaine ne doive former deux grandes sections : la première comprend les poteries communes et barbares des anciens habitants du sol, c'est-à-dire les Kabyles et tous ces nomades pasteurs demeurés, malgré les siècles et les modifications sociales, ce qu'ils devaient être aux époques bibliques; la majeure partie de ces poteries est en terre cuite non vernissée et se compose de vases à eau, de récipients culinaires et de lampes assez singulières de forme. La seconde renferme, non-seulement la nombreuse série des pièces émaillées, vases élégants variés d'usage, coupes, plats de toutes dimensions, mais les innombrables plaques de revête-

ment qu'on peut encore rencontrer en place dans les ruines de quelques monuments, ou que les curieux ont pu arracher à une destruction imminente en les recueillant parmi les décombres.

La collection de M. Martin est inappréciable sous le rapport de cette nature de faïences; on y peut suivre pour ainsi dire pas à pas la marche des idées et des faits : d'abord, les Arabes, trop peu maîtres du pays pour y asseoir une industrie et monter des fabriques, importèrent de leurs autres possessions les tuiles et les carreaux de revêtement dont ils voulaient illuminer leurs constructions religieuses, afin de frapper l'imagination des peuples conquis. Voici donc les carreaux persans à fond bleu et à reliefs parfois dorés, à inscriptions ressortant en blanc, à méandres et bouquets de fleurs; quelques-uns ont été recueillis par M. Martin lui-même dans la mosquée de Constantine; voici encore des ouvrages apportés de l'Asie Mineure et relevés de ces arabesques ingénieuses vivement coloriées et bordées de filets saillants.

Plus tard l'apaisement s'est fait, le pays s'est soumis; les Arabes se sentent chez eux, et leur industrie, leur commerce, prennent cet incroyable développement dont les géographes musulmans se montreront si fiers. Alors les fabriques s'élèvent, les ouvriers se forment et l'architecture trouve sous sa main les éléments d'ornementation qui lui sont nécessaires. Toutefois, et c'est là un de ces faits qu'il est plus facile de constater que d'expliquer, des différences sensibles caractérisent la fabrication arabe du Maghreb : la terre est moins épurée que dans les produits antérieurs qui lui ont servi de modèle; les couleurs sont moins vives et moins tranchées. Les carreaux imités de la Perse ont un vernis lisse, peut-être silico-alcalin, tant il paraît mince et fluide; mais il recouvre un bleu pâle et lavé détachant sans vigueur les inscriptions réservées en blanc; les arabesques s'accusent moins à distance. Dans la reproduction du genre de l'Asie Mineure, les émaux forment bien relief dans leurs cloisons noires arrêtant le dessin, mais ces émaux, granuleux et comme pâteux, n'ont plus cette netteté de ton qui rappelait dans les autres l'émail cloisonné sur cuivre.

Un genre tout particulier au nord de l'Afrique, ce sont des plaques de revêtement plus grandes que les autres carreaux, à fond blanc chargé de rinceaux à fleurs et de combinaisons symétriques qu'on croirait conçues par des Italiens; les fleurs ne sont point imitées de la nature, et l'ensemble rappellerait presque les ramages de certaines étoffes

du dix-septième siècle. Nous ignorons malheureusement quelle est la provenance de ces plaques, et la nature des monuments qu'elles décoraient. Pourtant la beauté du vernis excessivement fluide, la pureté des tons, nous feraient soupçonner que ces plaques ont été faites dans le même centre que cette remarquable coupe, toute différente, par la fabrication, des vases figurés plus haut.



Coupe arabe. — Coll. de M. Martin.

Maintenant, devrait-on s'étonner s'il s'était glissé dans l'art du Maghreb quelques velléités d'imitation européenne? Les Arabes, nous l'avons dit, portèrent leurs armes en Sicile et en Espagne; mais, en dehors de ces violences, ils eurent un rapprochement naturel avec l'Europe par leur commerce; dès le quinzième siècle, au moment de l'expédition de Jean de Béthencourt, le Maroc ouvrit des relations avec la France. Une agence du gouvernement et un consulat y furent établis, en 1577, par un acte qui déclara que ce consulat aurait les mêmes droits et les mêmes privilèges que ceux déjà constitués « à Alexandrie, Tripoli de Syrie, Tripoli de Barbarie, Gelby, Thunis, Bonne et Alger. »

Comment donc nos navigateurs n'ont-ils rien recueilli sur les centres de fabrication de ces divers pays? Aujourd'hui nous sommes réduits aux conjectures; les poteries fines du Beled-Zouarin, mentionnées par M. Prax, sont-elles émaillées ou vernissées? leurs formes rappel-

lent-elles les vases décrits plus haut? Dans les efforts qu'il a faits pour s'éclairer sur l'origine des fabrications arabes, M. Martin n'a pu recueillir que cette tradition : les plus belles faïences anciennes se faisaient à Sfaqs, sur la côte orientale d'Afrique, dans la Tunisie.

Probablement cette fabrique n'a pas fourni à elle seule la poterie et les revêtements qui s'employaient de Tripoli au Maroc; beaucoup d'autres ont concouru à fournir aux besoins de la consommation locale et de l'exportation, car il est facile de constater aujourd'hui que la plupart des poteries usuelles du midi de la France participent, par les formes et le décor, de la céramique africaine.



Coupe arabe bursaire. — Coll. de M. Martin.

Les premiers jalons sont posés; attendons que des investigations heureuses permettent de compléter cette partie de l'histoire céramique dont nous esquissons ici les traits principaux.

§ 2. — FAIENCES HISPANO-MORESQUES.

Nous avons vu les premières œuvres céramiques des Arabes se manifester dans l'Asie Mineure et se répandre dans le nord de l'Afrique avec les conquêtes de l'Islam; il nous faut maintenant suivre les différentes branches de l'art dans leur importation sur le sol européen, et notamment dans la péninsule ibérique, où elles ont laissé d'ineffaçables souvenirs.

On sait quelles furent les destinées de l'Espagne au moment du cataclysme mahométan; conquise en 712 par les califes, elle leur fut enlevée, en 756, par Abdérame, prince ommiade échappé à la persécution des Abbassides, et qui se fit proclamer roi de Cordoue. En 1038, la dynastie ommiade finit en la personne de Mutamed-al-Allah, et l'anarchie se mit parmi les princes gouverneurs du royaume. Les Almoravides et les Almohades, originaires du Maroc, profitèrent de ces divisions pour s'établir à Grenade et y fonder un nouvel empire que les efforts des chrétiens parvinrent à renverser en 1492.

L'apparition des Arabes et des Mores en Espagne fut, pour les arts, un éclair éblouissant; les monuments surgirent de toutes parts, et, au moins à la distance des siècles, la lutte entre les Abbassides et les Sarrasins semble moins un choc violent déterminé par l'ambition qu'une joute ardente entre deux races envieuses de se surpasser dans le bien.

Les Mores avaient trouvé la mosquée de Cordoue, splendide monument dont les ornements semblaient ciselés dans le lapis et l'or, dont les plinthes étaient enrichies de revêtements céramiques du plus bel effet; ils voulurent à leur tour montrer leur puissance et leur génie. Mohamed-ben-Alhamar, premier roi de Grenade, fit construire, vers 1275, c'est-à-dire à la fin de son règne, l'Alhambra, palais féerique, œuvre inouïe, dont tout le monde connaît l'architecture à dentelles, les portiques aériens et les azulejos aux merveilleuses arabesques, ornés de la devise des souverains mores: « Il n'y a pas de fort, si ce n'est Dieu ! »

Il y a donc en Espagne des monuments d'origine orientale de deux styles; pour l'architecture, il est facile de les distinguer; pour la céramique, il n'en est pas de même. Les azulejos arabes, d'une excessive rareté, se reconnaîtraient encore; mais les premiers vases fabriqués en Espagne doivent avoir de si étroites analogies avec ceux importés du Maghreb, qu'il serait fort difficile d'en définir les caractères.

Les poteries hispano-moresques, bien mieux connues, parce que leur fabrication s'est continuée même après la destruction de la puissance musulmane, se caractérisent surtout par l'élégance des formes et par le charme des tons lustrés métalliques dont elles sont recouvertes, et qui leur ont valu par excellence le nom d'*œuvres dorées*. Transportées par toutes les contrées du globe, car le commerce des Mores était des plus florissants, ces terres à reflets concoururent avec les œuvres

persanes, à fournir des modèles aux industries naissantes de l'Italie.

Ces poteries peuvent même se subdiviser en groupes délimités par le style et la facture; en d'autres termes, il est possible d'arriver, avec quelque étude, à reconnaître les divers centres d'où elles sont sorties; c'est ce que nous allons tenter de faire, en nous aidant du remarquable travail publié par M. le baron Charles Davillier.

MALAGA

Cette ville, située sur la côte, à l'embouchure de la Guadajore, est selon toute probabilité le plus ancien et le plus important centre de la fabrication moresque; son voisinage de Grenade, ses relations suivies avec l'Orient, le feraient déjà penser si un document remontant à 1350 environ, le Voyage d'Ibn-Batoutah, de Tanger, n'en apportait la preuve écrite : « On fabrique à Malaga, dit le Maghrebin, la belle poterie ou porcelaine dorée que l'on exporte dans les contrées les plus éloignées. » Or si l'on cherche parmi les œuvres moresques celles dont la création remonte à la date du voyage d'Ibn-Batoutah, et qui peuvent être attribuées à la ville *qu'il mentionne uniquement pour l'industrie céramique*, on se trouve en présence des admirables vases de l'Alhambra, cités comme des chefs-d'œuvre depuis le moment de leur découverte.

Voici ce que les *Promenades dans Grenade* du docteur Echeverria rapportent de curieux sur les vases et leur invention :

L'ÉTRANGER.

« Parlons de ces vases qui, me disiez-vous, contenaient un trésor: où se trouvent-ils maintenant?

LE GRENADIN.

« Aux *Adarves*, dans un petit jardin délicieux qui fut mis en état et orné (au seizième siècle) par le marquis de Mondejar, avec l'or provenant de ce trésor; peut-être eut-il l'intention de perpétuer le souvenir de cette découverte en plaçant dans le jardin ces vases, qui sont des pièces très-remarquables... Rendons-nous à ce jardin, et vous allez les voir. Entrons par cette porte et nous sortirons par l'autre.

L'ÉTRANGER.

« Quel merveilleux jardin! quelle admirable vue! Mais voyons les vases... Quel malheur! comme ils sont endommagés! Et ce qu'il y a de

plus regrettable, c'est que, laissés à l'abandon comme ils sont, ils se dégraderont chaque jour davantage.

LE GRENADIN.

« Ils finiront même par être entièrement détruits; déjà il ne reste plus que les deux que vous voyez et ces trois ou quatre morceaux du troisième. Chaque personne, en sortant d'ici, veut en emporter un souvenir, et c'est ainsi que les pauvres vases sont détruits petit à petit.

L'ÉTRANGER.

« Mais sur ces deux-ci, parmi les plus belles arabesques dont leur magnifique émail est orné, j'aperçois des inscriptions...

LE GRENADIN.

« C'est vrai, mais vous voyez que dans l'état de dégradation où sont ces vases, leur émail étant usé ou enlevé, il n'est plus guère possible de les lire : sur ce premier vase on ne peut guère distinguer que le nom de Dieu deux fois répété; aucun des deux ne porte une autre inscription entièrement lisible. C'est bien certain, vous en êtes témoin; et si quelqu'un se flatte d'avoir une copie de ces inscriptions, c'est qu'elle aura été relevée il y a soixante ou quatre-vingts ans, dans un temps où, sans doute, elles étaient moins effacées et plus lisibles qu'aujourd'hui. »

Le docteur Echeverria exagère évidemment l'état de dégradation des vases; l'émail est enlevé en plusieurs endroits, une anse est brisée, mais M. Davillier a pu prendre un calque complet de l'anse qui subsiste, et si les inscriptions qui l'entourent n'ont pu être déchiffrées, c'est parce qu'elles se confondent avec les ornements dans lesquels elles se trouvent enlacées.

Du reste, les craintes manifestées par l'auteur des *Promenades dans Grenade* se sont réalisées; des vases de l'Alhambra un seul existe aujourd'hui. Chacun connaît sa forme et la richesse de son décor, grâce à la photographie qui en a été faite et aux dessins relevés par M. Davillier; en sorte qu'il a été possible à MM. Deck de donner, en faïence, un imitation approximative du monument dans ses dimensions réelles ($1^{m},56$ de hauteur sur $2^{m},25$ de circonférence). La panse turbinée, surmontée d'un col évasé de la plus heureuse proportion, est embellie par les anses plates qui l'accompagnent comme deux ailes ouvertes. Les motifs de l'ornementation sont puisés dans le génie

inventif des peuples musulmans, si ingénieux à trouver des combinaisons géométriques imprévues, et à mêler des méandres de feuillages te d'arabesques aux caractères élégants de leur calligraphie capricieuse. Un médaillon principal renferme pourtant deux animaux que les voyageurs signalent généralement comme des antilopes, mais dans lesquels, d'après les figures du vase, nous reconnaîtrions plutôt l'alpaca, avec son col élevé, rigide, et sa tête dénuée de cornes.

Les couleurs décorantes sont peu nombreuses : c'est un jaune doré irisé, et un bleu pur, cerclé ou rehaussé d'un ton d'or un peu pâle, qui s'harmonie aussi bien avec l'azur des dessins qu'avec le blanc jaunâtre et presque carné de l'émail du fond.

Le second vase mentionné par le docteur Echeverria n'existe plus et l'on ne sait ce qu'il est devenu ; on ne le connaît guère que par la gravure qu'en a donnée, en 1785, P. Lozano, dans les *Antigüedades arabes*, et qui a été reproduite depuis par différents auteurs. Voici la description qu'en donne M. Davillier : « Le vase qui a disparu ressemblait assez, quánt à la forme, à celui qui existe encore ; il était de même style et de même époque ; seulement les anses, au lieu d'inscriptions, sont ornées d'arabesques et de feuillages dans lesquels se jouent des oiseaux ; au lieu de deux antilopes affrontées, le milieu de la panse contient trois cercles avec un écusson portant la devise des rois de Grenade : « Il n'y a d'autre vainqueur que Dieu ! » devise qu'on voit si souvent répétée à l'Alhambra, particulièrement sur les *azulejos*. J'ajouterai encore que sur ce vase la grande inscription circulaire était remplacée par des entrelacs variés, qui devaient être d'un dessin très-élégant. »

Si l'on cherche, parmi les pièces recueillies dans les musées et les collections particulières, des poteries répondant au signalement des vases découverts à l'Alhambra, on en trouve un assez grand nombre, et l'on peut logiquement conclure que, comme ceux-ci, ces pièces sont sorties de la fabrique de Malaga. Telle est l'opinion de M. Davillier : « Je n'hésite pas, dit-il, à attribuer à cette fabrique trois grands bassins creux du musée de Cluny ; ces bassins, ou *aljofainas*, comme on les appelle encore en Espagne de leur nom arabe, sont couverts de dessins à reflets métalliques et d'émaux bleus dont l'analogie avec ceux du vase de l'Alhambra est tout à fait frappante. »

Les pièces de Malaga prêtent par leur comparaison à des observa-

tions curieuses; quelques-unes, de style moresque pur, peuvent être contemporaines des vases de l'Alhambra et remonter à 1350 environ; telle une magnifique urne, de même forme et de même importance que celles décrites ci-dessus et appartenant à M. Fortuny; puis, peu à peu, le style s'altère; le décor, moins bien compris, n'a plus la même élégance; aux inscriptions lisibles succèdent des caractères déformés dont le potier ne comprend plus la signification et qu'il emploie comme simple motif ornemental, en les copiant maladroitement sans doute sur des ouvrages anciens; l'arabesque s'affaiblit sous des mains incapables d'en saisir les finesses et le goût; enfin les armoiries des princes chrétiens viennent occuper les places principales et montrer une transformation aussi complète dans l'état politique du pays que dans l'industrie céramique.

En rapprochant un grand nombre de spécimens on pourrait donc suivre la marche de cette dégénérescence et fixer approximativement les dates correspondant à la prospérité des Mores, à leurs revers, et à leur abaissement définitif.

N'exagérons pas pourtant, et cherchons à faire comprendre la succession des faits : aux quatorzième et quinzième siècles, si les idées religieuses portaient les peuples chrétiens à réagir contre les envahissements de l'islamisme, on poursuivait plutôt la doctrine de Mahomet que les hommes qui en étaient imbus. L'avancement des sciences et des arts, chez les Arabes et les Mores, imposait le respect à leurs ennemis, et, par une tolérance réciproque, des mains chrétiennes vinrent souvent aider au travail des palais sarrasins; des Arabes et des Mores se livrèrent à l'embellissement des demeures chrétiennes. Il y a plus, au moment de l'expulsion des derniers Almohades de l'Espagne, on dit que l'Italie ouvrit ses portes à des colonies d'artistes musulmans dont elle tolérait les croyances et payait largement le talent.

Cette fusion se manifesta longtemps, non-seulement à Malaga, mais dans toute l'Espagne, et lorsqu'en 1492 Ferdinand le Catholique s'empara du royaume de Grenade, les musulmans restèrent soumis au vainqueur et ne quittèrent point la terre bénie, paradis de leurs ancêtres. Ils devinrent plus tard l'objet de persécutions croissantes excitées par le fanatisme; d'abord en 1506, le cardinal Ximenès travailla ostensiblement à *leur conversion* et parvint à en baptiser trois

mille en un jour. Ce n'était pas assez; la vocation de ces *cristianos nuevos*, comme on les appelait, souleva des scrupules; on supposa qu'ils n'avaient pas rompu avec toutes les traditions du passé, et, pour en effacer jusqu'au souvenir, une pragmatique royale de 1616 défendit aux Moresques de parler, de lire, d'écrire l'arabe soit dans leurs maisons, soit au dehors, publiquement ou secrètement; défense fut faite de porter des vêtements rappelant ceux des Mores; les femmes ne pouvaient se voiler pour sortir; les maisons de bains furent supprimées ou démolies; il fut défendu de chanter des *leylas* ou *zambras* (airs de danse) au son des instruments, et de danser à la moresque; de conserver des livres en langue arabe et *de travailler à la moresque*.

Ces prescriptions ne satisfaisant pas encore le zèle fanatique de Philippe III, il ordonna l'expulsion des restes de la race du sol de l'Espagne; six cent mille âmes durent quitter leurs foyers, et un certain nombre se défendit courageusement dans les montagnes des environs de Valence; mais le coup était porté, coup aussi fatal aux industries espagnoles qu'aux descendants des Mores d'Afrique.

En suivant M. Davillier dans ce tableau des fautes politiques commises par les souverains de l'Espagne chrétienne, nous avons devancé les temps et perdu de vue les précieuses poteries de Malaga. Revenons-y. En 1517, malgré la chute du royaume de Grenade, la fabrication des vases était en pleine activité. Lucio Marineo, chroniqueur de Leurs Majestés Ferdinand et Isabelle, dit expressément qu'à Malaga *on fait aussi de très-belle faïence.*

M. Davillier n'a trouvé, dans les auteurs espagnols, aucune mention postérieure à cette date; il en conclut que les usines de Malaga déclinèrent à mesure que celles de Valence prirent plus d'importance. L'examen des pièces confirme cette assertion; un grand plat appartenant à madame la baronne Salomon de Rothschild, encore chargé de magnifiques arabesques avec fausses inscriptions, n'est certainement pas postérieur au seizième siècle, et il porte déjà en dessous une aigle éployée, imitation évidente des revers adoptés par la fabrique de Valence.

La faveur acquise par cette dernière usine s'explique d'ailleurs par l'ardeur métallique de ses reflets; leur aspect brillant devait avoir plus d'action sur des peuples peu cultivés que les dessins assez sombres des faïences de Malaga, où le bleu absorbe en partie l'effet des

rehauts cuivreux, souvent assez restreints dans leur masse. Le caractère de la dégénérescence des poteries hispano-moresques est précisément l'augmentation d'intensité des tons, passant du jaune doré associé au bleu au rouge cuivreux de plus en plus vif.

ROYAUME DE VALENCE

C'est là qu'il faut chercher le véritable centre de la fabrication céramique en Espagne, car la tradition y remonte jusqu'à la domination romaine. Nous n'avons pas à parler ici de la poterie rouge jaspe de Sagunte (Murviedro), vantée par Pline; nous ne savons si, depuis le huitième siècle, les Arabes tirèrent parti des gisements d'argile de Paterna, Manisès, Quarte, Carrère, Villalonga, Alaquaz, etc. Mais, en 1239, lorsque Jayme ou Jacques Ier d'Aragon, *el Conquistador*, se fut emparé de Valence, l'industrie céramique des Mores était assez avancée pour qu'il se crût obligé de garantir par une charte spéciale les potiers sarrasins de Xativa (San Felipe); cette charte porte que chaque maître « faisant des vases, des vaisselles, tuiles, rajolas (carreaux de revêtement), devra payer annuellement un besant pour chaque four, moyennant quoi il pourra exercer librement sans aucune servitude. »

Ce document placerait donc les usines du royaume de Valence au premier rang d'ancienneté, si l'on pouvait sûrement établir le caractère de leurs produits primitifs et les comparer avec ceux de Malaga et des autres centres hispano-moresques. Mais le livre publié en 1517 par Marineo Siculo en offre le premier signalement dans ce passage : « Quoique, dans beaucoup d'endroits de l'Espagne, on fasse d'excellentes faïences, les plus estimées sont celles de Valence, qui sont si bien travaillées et *si bien dorées.* » Or les faïences si bien dorées ne remontent pas à une très-haute époque; les vases où les reflets d'un jaune nacré se mêlent à quelques motifs bleus, et qui rappellent ainsi le goût grenadin, ont certainement précédé ceux ornés d'or brun ou rougeâtre. Parmi les pièces les plus anciennes mêlées de bleu on cite un plat du British Museum où, sur des rinceaux chatoyants coupés par une arabesque bleue, figure une espèce d'antilope; au pourtour est la devise gothique : *Santa Catalina, guarda nos*. Il existe à Valence une ancienne église et une place sous le vocable de Sainte-Catherine; mais si l'on

peut en induire que l'ouvrage précité est valencien, il faut nécessairement reconnaître que, malgré son goût arabe, cet ouvrage est de l'époque chrétienne; un vase important à deux anses en forme d'ailes appartenant à la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, montre sainte Catherine elle-même, tenant la palme et appuyée sur la roue armée de lames de rasoirs; le reste du décor consiste en grands rinceaux de la première école, c'est-à-dire de style moresque pur. Ces mêmes rinceaux entourant des médaillons à palmettes réservées se retrouvent sur un vase du musée du Louvre, vase destiné à contenir des fleurs, et affectant la forme d'une forteresse flanquée de tourelles sur chacune desquelles ressort en demi-relief une figure de la Vierge. Toutes ces pièces sont donc postérieures à la conquête chrétienne, ainsi que les beaux plats de Cluny, lesquels sont chargés des armes de Léon (un lion), et d'Aragon (un aigle).

M. Davillier fait observer qu'il y a une distinction à établir au sujet de ce dernier symbole; l'aigle qui accompagne constamment saint Jean l'Évangéliste en est devenu l'emblème; or saint Jean est particulièrement vénéré à Valence, et l'on se plaît à inscrire sur les monuments les paroles qui commencent son évangile : *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum;* beaucoup de vases portent cette inscription plus ou moins complète, et quelques-uns offrent, sur la face ou le revers, un grand aigle qui, n'étant point enfermé dans un écusson, ne saurait avoir le caractère héraldique; c'est sous cette forme que l'aigle de saint Jean figure encore dans les processions religieuses, portant dans son bec une banderole inscrite de la légende ci-dessus. L'auteur de l'*Histoire des faïences hispano-moresques* en conclut que les ouvrages où l'on trouve cet aigle, ou les paroles saintes, sont d'origine valencienne.

Nous admettons cette théorie, en y apportant toutefois quelques réserves; les communications entre les divers centres de la fabrication ibérique étaient assez faciles pour que les uns et les autres se fissent des emprunts; nous avons vu la légende : *In principio, etc.*, plus ou moins incorrecte sur des vases incontestables de Majorque, et nous avons déjà cité le grand aigle de saint Jean sous un magnifique plat de Malaga.

A nos yeux, les paroles de l'évangile de saint Jean, toujours inscrites sur des pièces dépourvues de bleu et à reflets assez vifs, appartiendraient

à la seconde époque de la fabrication valencienne; le chef-d'œuvre de cette espèce est représenté, chez M. le baron Gustave de Rothschild, par deux vases élégants à quatre anses, entre lesquelles surgissent des mamelons ornementés; celui représenté ici a une zone fleuronnée à jours; dans l'autre cette zone est pleine et inscrite de la légende : *In principio Ave Maria gracia plena dominus tecum et benedicta tu;* au-dessous on lit : *In principio er verbu er voto da gracia nostra lecem entre qvea ibanoa manece;* ce mélange de latin et d'espagnol incorrects est difficile à traduire; plus bas encore sur la panse, entre des godrons inclinés, en or plein ou à fleurs, sont ces deux autres légendes : *In manus tuas domine comendo spiritum meum reder in te domine esperavit non cum orve.*



Vase doré de Valence à inscription votive.

La première inscription montre assez que ces vases avaient été faits pour orner une église et servir d'ex-voto; on comprend, dès lors, leur perfection. Comme sur toutes les pièces de même date et de même origine, on y trouve une sorte de réticulé à points d'or, des bordures ou des fonds d'or semés de roues à six rayons, des bandes où des sortes de pommes de pin alternent avec des fleurs de chardons ou de centaurées, et sont reliées par un feston ornemental. Quelle est l'époque de la production de ces vases dorés? M. Davillier les fait remonter au quinzième siècle, et déclare qu'au commencement du dix-septième, l'ornementation avait complétement perdu le caractère moresque; c'était manifestement une décadence qui devait marcher avec une rapidité prodigieuse jusqu'à l'époque actuelle.

Mais avant de quitter l'art moresque plus ou moins pur, arrêtons-nous un moment et voyons si la ville de Valence a eu le monopole des vases dorés. La chorographie de Barreyros, éditée en 1546, cite la faïence de Barcelone comme supérieure encore à celle de Valence. Or, parmi les œuvres perdues dans le grand inconnu des faïences hispano-mores-

ques, on trouve de charmantes pièces souvent timbrées des armes d'Aragon-Sicile, et dont le fond est divisé en bandes inclinées l'une sur l'autre et subdivisées en colonnes à hachures croisées et à ornements trilobés. Ne pourrait-on penser que ce sont là les faïences de Barcelone? On a, du reste, un moyen de les comparer à l'ancienne fabrication; la Real-Audiencia (palais de la députation) possède un jardin planté à la manière arabe, où l'on voit des encaissements en faïence qui contiennent, à un mètre du sol, des arbres odoriférants devenus séculaires. Ces encaissements datent de la fondation du palais en 1436, et ils furent respectés lorsqu'on entreprit la restauration de l'édifice, en 1598. Ils donnent donc le type de l'ancienne faïence de la Catalogne, vantée par Barreyros, et que Hieronimus Paulus, de Barcelone, signalait en 1491, à son ami Paulus Pompilius, de Rome, comme depuis longtemps estimée et recherchée à Rome même.

En 1564, Martin de Vicyana mentionne la ville de Biar, qui avait quatorze fabriques, et celle de Trayguera, qui en possédait vingt-trois. Escolano dit que, *de tout temps*, la faïence s'est fabriquée avec beaucoup d'élégance à Paterna, parce que la population chrétienne y est mélangée de Morisques. Quel aveu de la supériorité de cette race arabe sur les autochthones! Ces témoignages disent assez, d'ailleurs, combien on doit apporter de discrétion dans la détermination des vases anciens; il faut se borner, le plus souvent, à en admirer les formes élégantes, l'ingénieux décor et l'éclat harmonieux, sans en affirmer l'origine.

Ainsi, au musée de Cluny, figure une pièce capitale à corps ovoïde sur piédouche, col évasé et anses en forme d'ailes, tradition évidente de la *Jarra* de l'Alhambra; sur le corps un écu coupé d'azur et d'or porte un lion de l'un en l'autre, et le reste du décor consiste en zones de feuillages opposés par paires, alternativement bleues et or, entre lesquelles courent de petits rinceaux d'or. Est-ce une pièce valencienne différente du décor habituel? ne serait-ce point plutôt un type de fabrication particulière, ce qu'on pourrait supposer en retrouvant au même musée deux petits albarelli de même décor, mais plus communs et d'une époque plus basse?

Un autre décor voisin, aussi en bleu et or, consiste en rinceaux entre-croisés portant des fleurs rosacées opposées à des feuilles trilobées, dites feuilles de persil; on hésiterait presque, pour l'attribution de cette espèce, entre l'Espagne et l'Italie.

Revenons aux faïences du royaume de Valence, pour mentionner la fabrique de Manisès. « Ses faïences, dit Escolano, sont si belles et si élégantes qu'en échange des faïences que l'Italie nous envoie de Pise, nous expédions dans ce pays des vaisseaux chargés de celle de Manisès.» Fr. Diago déclare que cette poterie « est si bien dorée et peinte avec tant d'art qu'elle a séduit le monde entier, à tel point que le pape, les cardinaux et les princes envoient ici leurs commandes, admirant qu'avec de simple terre on puisse faire quelque chose d'aussi exquis. »

Il s'agit là de pièces de basse époque dont nous parlerons et que nous figurerons ailleurs.

MAJORQUE

M. Davillier avait placé cette fabrique au second rang d'ancienneté, et après celle de Malaga, parce qu'en effet, les premières traces écrites qu'il en trouve sont consignées dans un traité de commerce et de navigation de l'Italien Giovanni di Bernardi da Uzzano, publié en 1442 ; cet auteur parlant des objets fabriqués à Majorque et à Minorque cite *la faïence qui avait alors un très-grand débit en Italie*. Mais les traditions céramiques devaient remonter, dans les îles Baléares, à une époque bien antérieure, puisque la conquête de Majorque par les chrétiens eut lieu en 1230 sous Jayme Ier, et qu'au commencement du quatorzième siècle Jayme II faisait enseigner la langue arabe aux religieux qui se vouaient à la conversion des mahométans, alors que les rois de Grenade étaient encore possesseurs de leur trône. Ici comme pour Valence, les monuments primitifs nous manquent absolument et les plus anciennes pièces recueillies dans les collections sont certainement postérieures à la conquête chrétienne. Il y a pourtant lieu de penser que le style moresque s'est conservé longtemps pur à Majorque ; outre les nécessités du commerce qui exigent une sorte de fixité dans le décor accepté, il y a cette autre raison : Minorque, la seconde des îles Baléares, avait elle-même sa fabrique et elle demeura dans les mains des Mores jusqu'en 1285 ; une émulation forcée devait tenir les deux centres à un niveau d'égal mérite.

Si nous cherchons maintenant parmi les ouvrages hispano-moresques, ceux qu'on doit attribuer à Majorque, les monuments se pressent, éloquents par leur décor particulier et par certains de leurs emblèmes. Le

type principal apparaît éclatant au musée de Cluny, dans un plat aux armes de la ville d'Ynca. C'est là, dans l'intérieur de l'île et à quelques lieues de la capitale, qu'était le centre de la fabrication. Ce plat, vivement doré, porte dans sa bordure des caractères gothiques déformés et incompris, copiés évidemment sur l'inscription habituelle de Valence : *In principio erat verbum ;* seulement ici l'artiste copiant au hasard, a répété le mot EVBAM pour *verbum ;* nous trouvons la même inscription déformée et rétrograde sur un charmant hanap du musée du Louvre ; les motifs ornementaux sont principalement des palmettes à détails légers rappelant les fougères, des rinceaux terminées par une fleur radiée, et d'autres fleurs voisines de celles de Valence ou plutôt à étamines disposées en pyramide. Le plat de Cluny, le hanap du Louvre et beaucoup d'autres pièces classées dans les collections ne sont point antérieures au quinzième siècle ; une plaque ornée de la sainte face, d'un dessin tout primitif, est plus ancienne et à reflets moins vifs ; mais nous ne connaissons aucune pièce purement moresque et qu'on puisse croire antérieure à la conquête.

La fabrication de Majorque a dû être considérable ; ses relations commerciales étaient fort étendues, puisque, dès le quatorzième siècle, 900 navires dont quelques-uns portaient jusqu'à 400 tonneaux, sortaient de ses ports. Il n'est donc pas étonnant que le nom de Majorque, le plus répandu parmi les nations voisines, ait été considéré par beaucoup d'écrivains comme l'origine de l'appellation des terres émaillées italiennes. J. C. Scaliger, qui écrivait dans la première moitié du seizième siècle, vante les vases qui se faisaient de son temps aux îles Baléares et les compare aux porcelaines de Chine dont il les considère comme une imitation, de telle sorte, dit-il, « qu'il est difficile de distinguer les fausses des vraies ; les imitations des îles Baléares ne leur sont inférieures ni pour la forme ni pour l'éclat, elles les surpassent même pour l'élégance, et on dit qu'il nous en arrive de si parfaites qu'on les préfère aux plus belles vaisselles d'étain. Nous les appelons *majolica*, en changeant une lettre du nom des îles Baléares, où, assure-t-on, se font les plus belles. » Le dictionnaire de la Crusca est plus explicite encore ; définissant le mot *majolica*, il dit que la poterie est ainsi nommée de l'île de Majorque où l'on commença à la fabriquer.

Il est bien certain que les faïences des Baléares étaient les plus

nombreuses, sinon les plus anciennes, et que Majorque n'était pas le seul centre de cette fabrication; en 1787 Vargas s'exprime ainsi : « Il est bien regrettable qu'Iviça ait cessé de fabriquer ses fameux vases de faïence, destinés non-seulement à être exportés, mais encore à alimenter la consommation locale. »

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des vases et des plats qu'on trouve répandus chez les curieux et dans les musées; l'industrie moresque nous a pourtant laissé quelques autres témoignages de son activité et de son intelligence; on a pu voir quelquefois des sortes de rouleaux ou albarelli presque entièrement couverts d'inscriptions en caractères arabes et coufiques, et des *azulejos* ou *rajolas* de la plus ancienne fabrication; M. le baron Charles Davillier en possède qui paraissent remonter au treizième siècle et qui proviennent de la *Casa de los leones* à Tolède. Mais leur rareté même s'oppose à ce que ces monuments soient soumis à l'analyse de la critique; à quoi les comparer? sur quoi se baser pour leur attribuer une origine probable? Il faut donc laisser ces rares spécimens dans le grand inconnu réservé aux recherches de l'avenir.

Il y a plus, la renommée des faïences dorées a certainement fait négliger une foule de travaux non moins intéressants où l'on retrouvera un jour la souche des fabrications propres à l'Espagne. Marineo Siculo déclare qu'à Morviedro et à Tolède on fait et on travaille beaucoup de faïences très-solides, les unes blanches, quelques autres vertes et dont les plus estimées sont celles émaillées de blanc. Il ajoute : « A Talavera on fait et travaille un très-excellent émail blanc et vert, lequel est très-délicat et subtilement fait, et on fait aussi beaucoup de vaisselles de différents genres. » Il cite encore avec éloges les vaisselles de Jaën et surtout celles de Teruel dans l'Aragon.

Mais un genre de fabrication dont il n'est fait mention nulle part, c'est celui de certains azulejos, ou plaques de revêtement, d'origine arabe et dont le mode de façonnage semble originaire de l'Asie Mineure; sur un fond d'émail blanc fluide se détachent, par un relief léger, des rosaces, des rinceaux, des ornements arabesques remplis d'émaux chamois, verts, bleus et qui sont comme retenus dans les cloisons saillantes du contour. Ce genre paraît remonter en Espagne à une époque ancienne, et il s'est continué longtemps, ce que prouvent les remarquables plaques qui décoraient l'Alcazar de Tolède, habitation

de Charles-Quint. Les plus riches conceptions de la renaissance animent ces azulejos; les palmes terminées en têtes d'hippocampes, les génies, les candelieri de l'Italie s'y voient encadrés dans d'élégants pilastres supportés par une frise à rinceaux.

§ 3. — AMÉRIQUE.

S'il est une série de monuments céramiques intéressante à étudier, c'est l'ensemble des ouvrages *antiques* de ce monde qualifié de *nouveau* parce qu'il avait échappé longtemps aux recherches ambitieuses des navigateurs européens. Lorsque les Espagnols se ruèrent, après les découvertes de Christophe Colomb et de Vespuce, sur ce continent réputé vierge, la fièvre de l'or les aveugla au point de ne pas leur laisser cette commune curiosité qui porte les voyageurs à explorer un pays nouvellement inventé, au double point de vue de la géographie et de l'histoire; ils anéantirent les aborigènes pour les forcer à divulguer leurs trésors, et sans même chercher à connaître leur origine, à étudier leur civilisation, ils laissèrent à la nature le soin de cacher tant d'horreurs et de ruines sous le voile luxuriant des végétations tropicales.

Des aventuriers devaient, de nos jours, retrouver par hasard les témoignages imprévues de la civilisation éteinte des vieilles nations américaines. En 1750 deux Espagnols virent les monuments du Guatemala et en parlèrent sans éveiller encore l'attention publique. Ce ne fut qu'en 1805, et plus récemment, en 1828, que des explorateurs sérieux se livrèrent à l'étude des palais ruinés de Mitla et de Palenque; M. Alcide d'Orbigny, dans son voyage au Pérou, fit connaître toute une série d'œuvres témoignant de la haute intelligence artistique des Incas: puis M. de Zeltner rapporta les curieux spécimens recueillis dans les tombeaux des quacas de Chiriqui, État de Panama.

Nous n'avons point à pénétrer dans le domaine de l'architecture et à comparer la forme générale et certains détails des monuments américains et égyptiens. Mais nous ne saurions manquer de faire ressortir la connexion étroite qui existe entre quelques vases memphites, grecs, étrusques et la majorité des poteries américaines; la matière, la forme générale, l'ornementation en relief ou peinte, laisseraient souvent l'esprit dans le doute sur l'origine réelle des pièces.

D'une pâte tantôt rouge, très-fine, dure et lustrée, tantôt noire ou

grisâtre un peu moins fine et rendue luisante par frottement, la terre américaine est souvent ornée de reliefs, de gravures et même, sur la terre rouge, de dessins tracés avec un noir qui n'est pas sans analogie avec l'encre ordinaire; quelques pièces sont recouvertes d'une glaçure jaunâtre ou brun verdâtre avec reflets métalloïdes.

Mais ici la fabrication n'est pas ce qui frappe le plus; c'est le style simple, pur et souvent grandiose de la plupart des vases. On s'arrête émerveillé devant certaines imitations naturelles où perce une rare intelligence de l'art; on admire surtout les lagènes figuratives où le peuple américain nous a laissé de lui-même des images si remarquables.

Il est assez difficile aujourd'hui de remonter à l'origine certaine de la majorité des pièces répandues dans les collections; pourtant, par analogie de types et de matières, on peut distribuer assez régulièrement les terres cuites américaines entre trois peuples distincts. Le plus ancien peut-être, fixé dans l'Amérique centrale et particulièrement à Copan, dans le Guatemala, remonte à une très-haute antiquité; ses œuvres, trouvées dans des sépulcres voûtés, sont principalement des plateaux et des urnes en pâte rouge; placées à terre ou dans des niches, quelques-unes des pièces contiennent des ossements humains entourés de chaux. Les cryptes ou tumuli des environs de Mitla et de Palenque renferment, outre les poteries rouges, des terres grises très-dures semées de lamelles brillantes et parfois recouvertes d'un vernis silico-alcalin. Avec des urnes et des vases, dont l'un imitait la forme d'un Tatou enveloppé de sa carapace à écailles géométriques, on y a rencontré une foule de sifflets, de flûtes et de grelots, et des divinités plus ou moins informes qu'on se refuserait volontiers à croire de même origine que les vases.

Les cuevas ou caves de Gueguetenanco ont montré des coupes, des urnes et des récipients pour l'eau, aussi remarquables par le façonnage que par une riche ornementation gravée.

Mais, en dehors des œuvres des anciens habitants de Copan et des Aztèques du Mexique, le Pérou a fourni des pièces tellement hors ligne, qu'il nous est impossible de ne point nous arrêter à les décrire. Les Quichuas ou Incas de la Bolivie ont bâti des temples imposants et laissé des statues fragmentées d'une incroyable vérité de style; chose extraordinaire pourtant, on voit, dans les mêmes centres, la pierre

s'assouplir sous le ciseau de l'artiste et rendre toutes les finesses d'un type humain primordial et grandiose, ou suivre des combinaisons de lignes géométriques heurtées pour représenter, avec une grossièreté ridicule, le galbe horrible des plus monstrueux fétiches. Ces choses sont-elles contemporaines? proviennent-elles d'un même peuple? répondent-elles aux mêmes idées? Questions délicates, presque insolubles aujourd'hui. En effet, dans les tombes des Aymaras de la Bolivie et des Quichuas de la côte du Pérou, M. Alcide d'Orbigny a aussi trouvé pêle-mêle les terres cuites les plus disparates, les unes empreintes de toute la poésie de l'art, les autres difformes et hideuses.

Ce fait est-il analogue à ce que nous avons signalé déjà chez des peuples anciens? L'art rudimentaire, barbare, est-il un canon imposé par la loi religieuse? L'image ridiculement déformée doit-elle rappeler des idoles primitives longtemps respectées? Comme en Égypte à certaines époques, le statuaire, le potier, ne retrouvaient-ils leur liberté qu'en présence des figurations civiles, des créations non officielles abandonnées au caprice de l'imagination et au talent individuel? Nous ne serions pas éloigné de l'admettre après avoir comparé la masse énorme de fétiches identiques, au petit nombre des œuvres véritablement belles, et qui sont presque toujours des vases à eau, des ustensiles d'usage vulgaire.


Vase antique du Pérou.

Mais laissons ces questions inquiétantes que des recherches ultérieures éclaireront peut-être, et passons à l'examen des objets les plus curieux.

Voici certes le chef-d'œuvre de la céramique américaine; ce vase composé d'une belle tête largement coiffée, offre un type réel et grandiose à la fois, et l'on sent que celui qui a modelé ce nez d'une fine courbure, ces yeux calmes, cette bouche vigoureusement encadrée dans les plans d'un ovale carrément écrasé, avait devant lui l'une de ces organisations primitives et puissantes qui devaient constituer la souche des vieilles familles humaines.

Frappé de cette idée, nous voulûmes soumettre au regrettable

Charles Lenormant cette remarquable image des anciens Quichuas ; le savant s'émerveilla comme nous devant la beauté du type et la perfection du travail ; puis, avec cette sagacité qui lui était particulière, il nous fit remarquer qu'un grand nombre des prisonniers attachés aux chars de victoire des pharaons offraient, sur les bas-reliefs de l'Égypte, des caractères de race identiques ; rapprochant d'ailleurs ce type ethnique de celui de la souche antique des souverains du Japon, il nous en fit voir les analogies étroites et bientôt, lancé dans les plus hautes spéculations de la science, il remonta jusqu'à la dispersion des races, aux communications probables des mondes ancien et nouveau par cette mystérieuse atlantide dont l'époque historique semble avoir perçu la tradition ; il jeta ainsi pour un moment les lueurs de sa haute science et de son éloquence persuasive sur toutes ces questions sans cesse agitées et non résolues, que le génie et l'érudition soulèveront encore en vain, parce que les éléments matériels manquent pour les éclaircir.

Et tout cela à propos d'un vase d'argile que le moindre choc eût pu détruire? Certes : mais cet ouvrage fragile est là, posant, sous l'immuable tranquillité de l'homme qu'il représente, l'un des problèmes les plus importants de l'histoire du monde. Pour nous, dans cette œuvre nous n'avons à voir que deux choses : un type ethnique annonçant l'intelligence cultivée d'un peuple avancé dans la civilisation ; un ouvrage assez parfait pour appuyer la première proposition et pour montrer quelle large part les arts devaient occuper dans cette société ignorée pendant des siècles et à peine entrevue aujourd'hui.

Si nous avons, en effet, parlé d'abord de ce vase, à raison de l'importance du *portrait* qu'il nous conserve de la race Quichuas, il nous reste à en mentionner beaucoup d'autres qui montrent, chez les anciens peuples américains, une aptitude merveilleuse à la reproduction des objets naturels, et une disposition native pour les compositions linéaires du genre de celles inventées par les Égyptiens et les Grecs. Ainsi, une sorte de méandre dont les principaux enroulements sont reliés par un ornement scalaire, des losanges encadrés de dents de loup, des divisions en damiers, forment sur les vases des compartiments zonaires, tantôt en relief, tantôt tracés en couleurs.

Quant aux formes, certaines sont d'une identité si parfaite avec la donnée égyptienne qu'on s'étonne de devoir les attribuer au nouveau

monde; une coupe dont l'anse est terminée par une tête de canard semble sortir des tombes de Memphis; une lagène à anse a, sur sa panse semée d'un fond de points en relief, la figure d'un échassier qu'on prendrait volontiers pour l'Ibis sacré du Nil; une amphore apode à deux anses basses et à col évasé, rappelle l'élégance et la richesse ornementale des plus belles poteries peintes de l'époque gréco-égyptienne.

Voilà pour les connexions; il ne faudrait pas croire cependant que l'art péruvien n'ait rien qui lui soit propre. Dans un pays brûlant où le besoin des rafraîchissements n'est tempéré que par la crainte des animaux nuisibles qui peuvent se glisser dans les boissons, il était naturel que le potier cherchât des combinaisons de formes de nature à rassurer le buveur contre tout danger. Rien n'est donc plus fréquent, dans les poteries américaines, que les vases composés, à siphons, à cloisons diverses, où le liquide doit parcourir plusieurs cavités, traverser d'étroits canaux, se tamiser en quelque sorte avant d'arriver à destination. Les gourdes lenticulaires, les vases conjugués deux à deux, ceux à quadruple et quintuple réceptacle, surmontés d'un tuyau en arc avec goulot supérieur, sont de forme bien caractérisée. Quelques vases cubiques supportent des animaux singuliers ou des perroquets mis en communication par le siphon arqué dont il vient d'être question. Cette disposition s'adapte d'ailleurs parfaitement aux pièces figuratives, et



Vase en forme de poisson, avec anse à siphon.

rien n'est plus fréquent que les canards, les poissons, les chèvres, les animaux plus ou moins monstrueux disposés en vases siphoïdes.

Ces œuvres de terre ont-elles eu seulement pour but de satisfaire à des besoins usuels? l'artiste n'a-t-il pu, parfois, laisser l'argile s'animer sous ses doigts pour obéir à l'inspiration du génie? Nous sommes

tenté de le croire en examinant certains spécimens, et notamment une pièce du musée du Louvre; en fait, c'est un vase, mais sa station peu solide, sa composition où l'accessoire abonde, prouvent que le potier cherchait plutôt une figuration gracieuse qu'un agencement utile. Une de ces vigoureuses tiges articulées, comme les climats tropicaux en offrent tant, se coude pour émettre d'un côté un fruit largement ouvert : c'est le récipient; l'articulation supérieure montre le même fruit en développement, puis un bourgeon prêt à éclater surmonte tout le groupe. La justesse des détails, la vérité de l'ensemble donnent à cette composition l'intérêt d'une étude serrée faite sur nature.

Nous l'avons dit, la tendance générale des nations américaines à chercher l'exacte représentation du type humain, est un indice de haute intelligence, et si les figurations religieuses restent au-dessous des autres, le canon, le respect religieux des premiers essais de l'art dans l'enfance, en doivent être la cause. Les Incas et les anciens Mexicains ont en effet épuisé les idées des peuples antiques de l'Occident; comme ceux-ci, ils ont fait passer le vase par toutes les excentricités de la forme, ici le soumettant aux représentations naturelles, là, par un caprice bizarre, figurant un animal lié et préparé pour le sacrifice, un pied entouré de sa chaussure, un homme embrassant une outre, et, avouons-le, dans cette dernière composition, commune aux Américains et aux Étrusques, les premiers ne se sont pas plus éloignés de la forme pure que les seconds.

En résumé, cet art, hier encore ignoré, doit prendre une place honorable dans l'histoire céramique des peuples anciens; il montre une fois de plus la connexion étroite des idées primordiales et l'identité des précédés par lesquels l'intelligence humaine s'élève dans la voie du progrès.

LIVRE IV

OCCIDENT

CHAPITRE PREMIER

ANTIQUITÉ

§ 1. — CÉRAMIQUE GRECQUE.

A. LES ARTS GRECS, ET EN PARTICULIER LA CÉRAMIQUE.

La plupart des curieux, habitués à circonscrire l'art dans ses manifestations les plus épurées, admettent à peine qu'on s'occupe des travaux exécutés ailleurs qu'en Grèce, et qu'on cherche dans la céramique des Hellènes autre chose que la beauté des formes, la hardiesse du dessin, l'excessive élégance de la composition.

Pourtant, depuis trente ans environ, la science a singulièrement éclairé cette branche des connaissances humaines; on a prouvé que, à l'égal des autres nations, la Grèce était redevable à ses devanciers; on a montré que, là comme ailleurs, les vases conservaient les traces de l'histoire, des mœurs, des passions de ceux auxquels ils étaient destinés. En un mot, il devient incontestable aujourd'hui qu'on doit étudier la céramique grecque avec les mêmes méthodes, disons plus avec la même impartialité, qu'on apporterait à l'examen des produits indous, égyptiens ou chinois.

Lorsqu'en 1790 avant notre ère, Inachus conduisit en Grèce la pre-

mière colonie égyptienne, lorsqu'en 1582 l'Égyptien Cécrops fonda le royaume d'Athènes, ils ne purent grouper autour d'eux que des sauvages étrangers à toute civilisation ; ces sauvages, il est vrai, avaient reçu du ciel, avec la beauté, les germes d'une suprême intelligence, en sorte que les législateurs n'eurent qu'à leur montrer une voie dans laquelle ils devaient bientôt arriver à occuper le premier rang. C'est sous Érechthée seulement (1409) que Cérès apprit aux Hellènes à cultiver le blé, et à substituer le pain aux fruits sauvages pour leur nourriture; ce ne fut que vers le milieu du dixième siècle avant Jésus-Christ que Dibutade de Corinthe inventa la plastique.

Quant aux statues, les anciens écrivains et les médailles antiques nous prouvent qu'elles furent longtemps réduites aux plus informes simulacres; des poteaux barbouillés de rouge, des troncs d'oliviers à peine dégrossis, telles furent la Pallas primitive d'Athènes, la Cérès de Phaos. Dédale, chanté par les poëtes pour les progrès qu'il fit faire à la sculpture, ne composait guère que des sortes de marionnettes, mues par des fils ou au moyen d'une certaine quantité de vif-argent versée dans l'intérieur; la grossièreté des ouvrages de ce genre était dissimulée par les étoffes dont on formait leur parure extérieure.

Dans cette situation, qui les assimile à tous les autres peuples, les Grecs deviennent plus faciles à étudier, et leurs arts cessent d'être un merveilleux problème. Pourvus d'un moyen facile d'échange par l'invention de la monnaie d'argent, dont ils furent redevables, en 895, à Phidon; mis en mesure de naviguer par Danaüs qui, dès 1511, avait conduit le premier navire pentécontère d'Égypte en Grèce, ils commercèrent avec les nations déjà civilisées et s'éclairèrent par leur contact.

Il y a donc sur la terre des Hellènes, et surtout en ce qui touche l'objet de cette étude, deux sortes d'œuvres, l'une importée, l'autre nationale; et bien qu'il paraisse assez probable que, même à ces hautes époques, l'Orient, d'où provinrent les idées inspiratrices des Grecs, possédât le secret des plus fines pâtes céramiques, c'est plus particulièrement à la poterie tendre, dont les éléments se rencontrent partout et peuvent se travailler avec des moyens rudimentaires, que le trafic et l'industrie consacrèrent leurs premiers efforts.

Ceci peut s'expliquer. Les Phéniciens, dans leurs rapports commerciaux avec les peuples de l'Occident, échangeaient la poterie contre des produits naturels; c'était donc spécialement sur les vases d'usage

et d'un prix inférieur que devait porter cet échange. D'un autre côté, les Grecs, inventeurs d'une plastique rudimentaire, devaient se montrer curieux d'ouvrages supérieurs à leurs essais, mais du même genre, et faire progresser leur demande en raison de la pratique ascendante de leurs artistes.

Aussi les plus anciens vases recueillis en Grèce sont-ils d'une simplicité de style remarquable; ce ne sont, sur une terre jaunâtre à peine lustrée, que des cercles, des damiers, des dents de loup et des rosaces primitives. Plus tard, ces dessins élémentaires alternent avec des zones d'animaux fabuleux, dont il est facile de reconnaître l'origine orientale, soit que les vases provinssent des fabriques phéniciennes ou des autres centres industriels de l'Asie Mineure.



Canthare.

Ce sont donc les ouvrages de ce genre que les Grecs imitèrent d'abord, et s'il est parfois très-difficile de distinguer les copies des originaux, une précieuse remarque de M. de Witte permet de poser la règle qui doit diriger la discussion des curieux : comme tout modèle, l'œuvre orientale est généralement plus parfaite que l'autre, et a sur celle-ci une antériorité d'un siècle au moins.

Il est intéressant de faire observer combien les auteurs grecs sont réservés en ce qui touche l'art céramique; on trouve à peine dans leurs écrits quelques indications sur la destination des vases; seulement ils se sont plu à en faire remonter l'invention sinon aux dieux, du moins à des personnages héroïques. Ceramus, fils de Bacchus et d'Ariadne, est, pour quelques-uns, le prototype et le protecteur du potier, et c'est ainsi que son nom aurait été imposé au Céramique, quartier d'Athènes occupé par les fabricants de vases. Cette fable est fondée sur l'usage immémorial de conserver le vin dans des vaisseaux de terre, et de se servir de coupes de même matière pour porter aux lèvres la liqueur bachique. D'autres attribuent l'invention de l'art de terre à

l'Athénien Corœbus, au Corinthien Hyperbius ou au Crétois Talos, neveu de Dédale.

Au temps d'Homère, la fabrication était déjà courante, car le poëte, en décrivant la danse d'Ariadne, compare la vélocité des jeunes gens et des jeunes filles formant une ronde, à la rapidité des mouvements que le potier imprime à la roue de son tour. Une autre pièce, attribuée à l'immortel aveugle, et qui se trouve reproduite dans une histoire de sa vie, composée, dit-on, par Hérodote, exprime tout ce que la cuisson des vases peut présenter d'heureux ou de néfaste. Nous croyons utile d'emprunter à la traduction d'Hérodote, par M. Miot, le passage suivant :

« Le lendemain, des potiers en argile (de Samos) qui travaillaient à cuire des vases de terre et mettaient le feu aux fourneaux, aperçurent Homère, dont le mérite leur était déjà connu; ils l'appelèrent, et l'engagèrent à leur chanter des vers, promettant, pour prix de sa complaisance, de lui donner quelques vases ou toute autre chose de ce qu'ils possédaient. Homère accepta leurs offres, et se mit à chanter la pièce de vers qui depuis a été nommée LE FOURNEAU; la voici :

« O vous, qui travaillez l'argile, et qui m'offrez une récompense, « écoutez mes chants !

« Minerve, je t'invoque! parais ici, et prête ta main habile au tra- « vail du fourneau ; que les vases qui vont en sortir, et surtout ceux « qui sont destinés aux cérémonies religieuses, noircissent à point; « que tous se cuisent au degré de feu convenable, et que, vendus chè- « rement, ils se débitent en grand nombre dans les marchés et les « rues de nos cités; enfin, qu'ils soient pour vous une source abon- « dante de profits, et pour moi une occasion nouvelle de vous chanter.

« Mais si vous voulez me tromper sans pudeur, j'invoque contre « votre fourneau les fléaux les plus redoutables : et Syntrips, et Sma- « ragos, et Asbestos, et Abactos, et surtout Omodamos, qui, plus que « tout autre, est le destructeur de l'art que vous professez.

« Que le feu dévore votre bâtiment, que tout ce que contient le « fourneau s'y mêle et s'y confonde sans retour, et que le potier trem- « ble d'effroi à ce spectacle; que le fourneau fasse entendre un bruit « semblable à celui que rendent les mâchoires d'un cheval irrité; et « que tous les vases fracassés ne soient plus qu'un amas de débris. »

Les génies malfaisants personnifiés par le poëte sont ainsi expliqués

par le traducteur : *Syntrips* et *Smaragos* expriment la rupture de la terre en morceaux ; *Asbestos* est le feu qu'on ne peut modérer ; *Abactos* caractérise l'infortune des ouvriers dont les travaux sont anéantis ; enfin *Omodamos* est la force destructive à laquelle rien ne résiste.

Que l'hymne soit d'Homère, d'Hésiode, ou de tout autre poëte de la Grèce, il exprime avec une vérité saisissante toutes les péripéties d'une cuisson céramique, et nous prouve ainsi combien remontent loin les secrets de l'art.

B. NATURE DES VASES GRECS. — LEURS INSCRIPTIONS.

Pour bien faire comprendre ce qui précède, il est indispensable de revenir ici sur la nature et la fabrication des vases grecs. Ils appartiennent tous à l'ordre des poteries tendres ; leur cuisson se fait à basse température et en une seule fois, sans encastage ; ils sont toujours rayables par une pointe de fer et souvent perméables. En un mot, c'est la poterie la plus commune ; sa pâte, poreuse et opaque, est composée d'argile figuline, de marne argileuse et de sable. Dans nos habitudes actuelles, elle est condamnée aux plus vulgaires emplois ; on en fait des terrines, des cruches, des cuviers, des moules à sucre, des pots à fleurs.

Le soin dans la préparation des matières, la beauté des formes et du décor, ont pu seuls élever, chez les anciens, cette terre grossière au niveau des plus estimables œuvres d'art.

On a établi, dans la céramique antique, deux divisions bien tranchées : les *poteries tendres mates* et les *poteries tendres lustrées*.

Les premières fournissaient les ustensiles de l'économie domestique, c'est-à-dire les amphores dans lesquelles on conservait les grains, l'eau, l'huile et le vin, les coupes ou plats d'usage culinaire ; souvent ces terres étaient unies et sans ornementation aucune ; parfois elles étaient godronnées à la base, munies de ceintures de feuillages, de grecques, d'arabesques en relief, ou même de sujets composés de chasses, d'animaux fantastiques ou réels, et plus rarement de scènes mythologiques ou historiques.

Quelques jarres ou amphores avaient jusqu'à 2 mètres de haut ; c'est dans celles-là que l'on conservait l'eau et les céréales.

Les amphores destinées à contenir le vin et l'huile étaient généra-

lement pointues par leur extrémité inférieure ; on en assurait la station en les enterrant à demi dans le sable des caves.

D'aussi grandes pièces ne pouvaient être travaillées au tour ; on les construisait à la main au moyen de *colombins*, sortes de plaques rectangulaires et courbes que l'on plaçait par zones circulaires superposées, en les pressant à la main par leurs deux faces pour les faire adhérer entres elles et les réunir intimement avec les zones déjà posées. Après une dessiccation plus ou moins prolongée, selon l'épaisseur des parois, les vases étaient roulés jusqu'au four, où ils étaient placés avec soin pour recevoir une cuisson de quarante-huit heures environ. Au bout de huit jours de refroidissement on procédait au défournement; c'est du moins ainsi que cela se pratique dans la fabrication moderne, tout à fait identique à l'ancienne.



Amphores en terre rouge.

Les poteries tendres lustrées sont travaillées avec un soin infini. Bien qu'à texture lâche et à cassure mate, leur pâte est fine et homogène; composée principalement de silice, d'alumine, de fer et de chaux, elle est fusible à la température de 40° du pyromètre de Wedgwood et produit une masse d'émail brun jaunâtre, à surface brun foncé, non métalloïde. Le lustre ou vernis de ces poteries, a exercé la sagacité des savants, et c'est à force de recherches et d'inductions ingénieuses qu'on est parvenu à en reconnaître la nature : c'est un silicate alcalin, modifié et durci par la dévitrification résultant d'un long enfouissement dans la terre, et devenu presque infusible au chalumeau, dans le borax ; la potasse caustique en fusion, sous l'influence d'une haute température, peut seule en opérer la décomposition. Les éléments de la coloration du lustre noir sont l'oxyde de fer et l'oxyde de manganèse.

Les vases grecs et surtout les campaniens présentent trois couleurs de fond glacées : le *rougeâtre briqueté* est le ton de la pâte, tantôt avivé par un simple polissage donné par le tourneur sur la pièce crue, tantôt par un vernis très-mince exaltant la couleur de la terre ou possédant

par lui-même, dans quelques cas, une coloration rouge laqueuse. Le *noir*, en ornements larges ou en fond, est placé sur le premier lustre ou sur la pâte même ; il est très-brillant sans crudité, et si parfaitement étendu, que, lorsqu'il revêt à la fois l'intérieur et l'extérieur d'une pièce, on pourrait la croire en pâte noire. Toutefois, ce noir passe quelquefois au bronze ou lustre métalloïde, probablement par l'action d'un feu chargé de fumée ; cette altération est connue des peintres de porcelaine, ils l'appellent *empoisonnement*, et qualifient d'*impur* le feu par lequel elle est produite. Le *brun marron* est la nuance résultant d'un noir très-mince laissant transparaître le subjectile rougeâtre ; il se change en vert olivâtre très-glacé, par un excès de feu.

Ces variétés de la couleur noire n'ont en elles-mêmes rien d'important, puisqu'elles sont presque accidentelles. Un four trop chauffé peut même faire évaporer le noir et ramener le vase, en tout ou en partie, au rouge brun ; le rouge, à son tour, peut passer au noirâtre par une absorption de fumée.

Il ne faut pas confondre, au surplus, les poteries altérées par des accidents de cuisson, avec celles qu'on nomme *brûlées*, parce qu'avant d'être portées dans les tombeaux, elles ont été exposées sur les bûchers où l'on incinérait les morts. Les vases brûlés, de rouges qu'ils étaient, sont devenus brun jaunâtre et gris cendré ; les ornements noirs se sont effacés en partie.

Les Grecs ont employé, pour enrichir leurs vases, quelques couleurs de rehaut qui ne sont pas glacés, et qu'on doit considérer comme des engobes argileuses : ce sont le *rouge brique* et le *rouge violâtre*, le *jaune* et le *blanc*, tantôt posé en saillie, tantôt étendu en fond, et relevé alors de dessins en rouge vif, vert, bleu et jaune, soit posés au trait, soit étendus en teintes plates. Le rouge, le vert et le bleu ainsi employés ne sont pas vitrifiables ; ils concourent, avec l'*or* appliqué sur une engobe rougeâtre, à composer ce que l'on nomme les ornements *richement colorés*, décoration aussi rare que précieuse.

Et comme si tout ce qui touche aux Grecs était destiné à prendre un cachet particulier d'intérêt historique, il n'est pas jusqu'aux tessons de leurs vases les plus ordinaires dont nous ne devions parler ici. Ces tessons, à une époque où le papyrus, matière rare et chère, était le seul subjectile qui pût recevoir l'écriture, servaient aux percepteurs des deniers

publics à donner quittance aux redevables. Nos musées conservent encore un certain nombre de ces quittances qui, dans les contrées sèches, ont échappé aux ravages des éléments. Mais un rôle plus important encore des fragments de terre figuline, est celui qu'ils jouaient dans les délibérations publiques; là chaque citoyen écrivait son vote sur l'*ostrakon* ou tesson, et décidait du sort de tel général accusé d'impuissance, de tel riche soupçonné d'employer sa fortune à corrompre ses concitoyens; l'exil prononcé contre le coupable prenait alors le nom d'*ostracisme*. Complices des passions les plus violentes, les fragments de vases condamnaient souvent d'illustres victimes qu'une acclamation générale rappelait, avant même que les pluies de l'Attique eussent lavé l'encre apposée sur les débris accusateurs, ou que les pieds des passants les eussent réduits en poudre.

Le vainqueur de Salamine, Thémistocle, fut banni, vers 471 avant notre ère, après avoir été l'idole du peuple; il dut aller mourir chez les Perses, ses anciens ennemis, qui l'accueillirent avec le respect dû au souvenir de ses nombreux triomphes. Sans doute le remords d'avoir fait lui-même exiler Aristide jeta quelque amertume sur ses dernières années.

Cet exil d'Aristide nous remet en mémoire une anecdote rapportée par Plutarque. Au moment où les tribus assemblées allaient se prononcer sur le sort du vertueux législateur, un obscur citoyen, assis à ses côtés, lui présenta l'ostrakon, en le priant d'y inscrire le nom de l'accusé. « Vous a-t-il fait quelque tort? répondit Aristide. — Non, dit cet inconnu; mais je suis ennuyé de l'entendre partout nommer le Juste. » Aristide écrivit son nom, fut condamné, et sortit de la ville en formant des vœux pour sa patrie.

Puisque nous voici dans le domaine de l'histoire et de l'érudition, qu'on nous permette une petite digression pédantesque. Dans presque tous les livres on trouve que l'ostracisme était un jugement prononcé au moyen de *coquilles;* c'est là une erreur de dictionnaire : le mot *ostrakon* veut proprement dire un tesson ou même de la terre travaillée; sa signification a été étendue au test des mollusques et à la cuirasse des chéloniens; mais le vote *écrit* s'appliquait sur la terre cuite, sur le fragment de vase, et non sur une coquille.

Une déviation lexicographique analogue a souvent condamné les peuples primitifs à se repaître de *glands*, tandis qu'on aurait dû dire

qu'ils se nourrissaient de *fruits*. Ceci prouve tout simplement à quelles interprétations erronées peut être conduit celui qui, traduisant une langue morte ou étrangère, néglige de s'initier aux mœurs et à l'histoire des nations parmi lesquelles vivait l'auteur qu'il explique.

Pour en revenir aux tessons, disons qu'un jeu des Grecs appelé *ostrakinon* était basé sur l'emploi de morceaux de vases lustrés en noir d'un côté, et qui jetés en l'air et retombant noirs ou rouges, *pile ou face*, faisaient entrer le joueur dans l'un ou l'autre des camps appelés à disputer la partie. Dans des occasions moins graves que l'exil des citoyens, les tessons foncés ou pâles faisaient l'office de boules noires ou blanches pour les délibérations des comices.

C. DESTINATION DES VASES GRECS.

Il est à peu près hors de doute qu'un certain nombre de vases ont dû servir aux usages domestiques, mais il en est très-peu, parmi ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, auxquels on puisse attribuer cette destination; la plupart, au contraire, devaient décorer les temples et les demeures particulières : leur élégance, leurs proportions, la nature des sujets et des ornements l'indiqueraient assez, si les auteurs contemporains n'avaient pris soin de nous en instruire.

Certaines pièces sont d'une dimension tellement considérable, qu'elles étaient nécessairement condamnées à rester à une même place. D'autres, sans fond, perforées d'un bout à l'autre et ne pouvant rien contenir, avaient évidemment une destination purement décorative. Nous avons vu le même fait se produire dans l'antiquité chinoise. Enfin, nous savons qu'on renfermait la cendre des morts dans des urnes en terre cuite; le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale conserve un beau vase à couverte noire, relevé d'une simple couronne de laurier, qui passe, avec toute probabilité, pour contenir les restes de Cimon, fils de Miltiade. Outre ces urnes funéraires, on trouve dans les tombeaux, un grand nombre de vases posés sur le lit funèbre ou accrochés au mur par des clous de bronze. On ne saurait admettre qu'ils aient été fabriqués en vue d'un tel emploi, et les sujets qu'ils représentent en excluraient la pensée; on voulait évidemment consacrer au mort une partie des objets qu'il avait aimés pendant sa vie, et c'est ainsi que des armes, des bijoux, des œuvres céramiques du plus

haut prix sont restés enfouis pendant des siècles pour venir enfin nous révéler toute la splendeur de l'art antique.

Quelques vases portent des inscriptions qui expliquent suffisamment leur destination : on doit citer en première ligne les amphores panathénaïques, sur lesquelles on lit : ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, *le prix*



Amphore panathénaïque. (Musée du Louvre).

donné à Athènes. Remplies d'huile, produit des oliviers sacrés de Minerve, elles étaient décernées publiquement aux vainqueurs, dans les fêtes nommées Panathénées. La plus ancienne qui soit connue existe au musée Britannique ; son inscription rétrograde est ainsi conçue : ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ ΕΙΜΙ, *je suis le prix donné à Athènes.* Trois de celles conservées au Louvre sont datées par les noms des archontes éponymes Céphisodore (323 av. J.-C.), Archippus (321) et Théophraste

(313). Celle que nous figurons porte le nom d'Archippus : ΑΡΧΙΠΠΟΣ ΑΡΧΩΝ.

L'archonte éponyme est le premier des magistrats élus pour régir la république ; son titre lui vient de ce que son nom paraît en tête des actes et décrets publics. L'archonte éponyme, l'archonte-roi et le polémarque présidaient les fêtes et les jeux solennels. On voit, dès lors, quelle valeur la signature de l'archonte éponyme donnait aux amphores panathénaïques. Toutes se font d'ailleurs remarquer par la beauté de la forme et la recherche de l'ornementation et des sujets.

Une nombreuse série de monuments céramiques devait, à raison des scènes qui s'y trouvent retracées, être destinée à des cadeaux de noces. Les acclamations expliquent clairement l'usage de certaines pièces; ainsi des coupes à boire invitent le convive à la gaieté : ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΓΙΕΙ ΝΑΙΧΙ, réjouis-toi et vide-moi par les Dieux ! EVA EVOE, Eva, Evohé ! cris bachiques, indiquent encore les ardeurs de l'ivresse; ceci est non moins expressif : ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΓΙΟΜΕ, salut et bois-moi ; ΓΡΟΓΙΝΕΜΕ ΚΑΤΘΗΙΣ, bois et ne dépose pas (la coupe).

Mais la classe la plus nombreuse est celle des vases qu'il était d'usage d'offrir comme gage d'amitié ou d'amour ; il en est beaucoup qu'on trouvait sans doute en vente dans les magasins des fabricants et qui, n'ayant rien de spécial qu'un décor plus ou moins riche, convenaient à la pluralité des acheteurs. On y lit : ΚΑΛΟΣ, beau, ΚΑΛΕ, belle, ou bien ΗΟΓΑΙΣ ΚΑΛΟΣ, le beau garçon, ΚΑΛΟΣ ΗΟΓΑΙΣ ΚΑΛΟΙΣ, le beau garçon aux beaux garçons; ΗΕΓΑΙΣ ΚΑΛΕ, la belle fille.

Les autres étaient exécutés sur commande, et nous donnent le nom de ceux auxquels ils étaient destinés : ΗΕΡΑΣ ΚΑΛΕ, la belle Héras, ΚΑΛΙΓΕ ΚΑΛΕ, la belle Calipé; ΤΙΜΟΧΣΕΝΟΣ ΚΑΛΟΣ, le beau Timoxenus, ΓΑΝΑΙΤΙΟΣ ΚΑΛΟΣ, le beau Panaetius, etc.

Quelques-uns rappelaient des circonstances mémorables; ainsi, selon toute probabilité, le propriétaire d'un cheval qui avait obtenu des prix aux courses publiques faisait inscrire sur une amphore : ΔΙΓΛΟΙΑΣ ΚΑΛΟΣ ΗΙΠΟΣ, le beau cheval deux fois vainqueur aux jeux Pythiens.

Enfin, comme si l'on devait forcément rencontrer dans toutes les œuvres humaines l'application des mêmes idées, les Grecs ont eu leurs vases des grands hommes, et l'on est tout surpris de trouver les noms des rois *Crésus*, *Darius*, *Arcésilas*, des poëtes *Alcée*, *Sapho*, *Anacréon*,

Musée, *Linus*, sur des œuvres céramiques d'une époque très-postérieure aux personnages qu'elles mentionnent. Ce sont là, évidemment, des hommages publics ou privés rendus au mérite et à la fortune.

Nous ne saurions dire si c'est aussi par une sorte de consécration ou d'offrande que certaines pièces de la décadence italo-grecque portent en blanc sur fond noir : BELONAI ΓOCOLOM, coupe de Bellone, SAΠTVRNI ΓOCOLOM, coupe de Saturne. La riche collection du Louvre renferme des vases de cette espèce qui ne se recommandent ni par la recherche des formes, ni par aucun décor élégant.

Les inscriptions écrites ou gravées qui nous donnent le nom des auteurs des vases grecs, sont fort nombreuses et de deux sortes : celles des potiers, tourneurs ou modeleurs de terre cuite ; celles des peintres qui, sur la pièce crue, traçaient à la pointe, puis au pinceau, les sujets et les ornements destinés à l'embellir ; on les distingue au moyen du verbe qui les accompagne : ἐποίησεν (époëisen), a fait ; ἔγραψεν (égrapsen), a peint. Voici, par ordre alphabétique, les noms qu'on rencontre sur les vases :

Aenadès, peintre.
Alsimos, id.
Amasis, potier et peintre.
Anaclès, potier.
Andocidès, id.
Arachion. fils d'Hermoclès.
Archéchlès, potier.
Archonidas, id.
Aristophane, peintre.
Asstéas, id.
Céphalos, potier.
Cachrylius, id.
Chaerestrate, id.
Charès, id.
Charitæus, id.
Chélis, id.
Cholchos, id.
Cléophradès, id.
Clitias, peintre.
Deiniadès, potier.
Doris, peintre.
Épictète, potier.
Epitimus, id.
Erginus, id.
Ergotime, potier.
Eucérus, fils d'Ergotime, peintre.
Euthymide ou Euthymidène, peintre.
Euonymos, peintre.
Euphronius, potier et peintre.
Euxitheus, potier.
Exekias, potier et peintre.
Glaucytès, potier.
Hector, peintre.
Hégias, id.
Hermæus, potier.
Hermogènes, id.
Hiéron, id.
Hilinus, potier.
Hippæchmus, peintre.
Hischylus, potier.
Hypsis, peintre.
Lasimos, id.
Mikadas, potier.
Midias, id.
Naucydès, id.
Néandre, id.
Nicosthénès, id.
Onésimus, peintre.

Pamaphius, potier.
Pandorus, id.
Panthæus, peintre.
Phanphaïos, id.
Phédippe, id.
Philtias, id.
Phrynus, potier.
Pistoxène, id.
Polygnote, peintre.
Poseidon, id.
Pothinos ou Pithinos, peintre.
Prachias ou Praxias, id.
Priapus, potier.
Psiax, peintre.
Python, potier.
Silanion, peintre.
Simon de Velia, fils de Xénus, potier.
Soclès, peintre.
Sosias, id.
Taconidès, id.
Taléidès, potier.
Théoxotus, id.
Thériclès, id.
Thyphitidès, id.
Timagoras, peintre.
Timonidas, potier.
Tlépolème, potier.
Tleson, fils de Néarque, id.
Tychius, potier.
Xénoclès, potier.
Xénophante, id.
Zeuxiadès, peintre.

On le voit, quelques artistes réunissaient la double qualité de fabricants et de peintres; ainsi Amasis signait, tantôt seul comme potier, tantôt comme dessinateur d'un vase fait par Cléophradès, et une autre fois: ΑΜΑΣΙΣ ΕΛΡΑΦΣΕ ΚΑΙ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, Amasis a peint et a fait. Exékias signait de même. Des potiers s'associaient souvent à un seul peintre; tels Glaucytès, qui travaillait avec Archéchlès, Hilinus avec Psiax, Nicosthénès avec Epictète; mais ce même Epictète prêtait son talent à un autre potier, Hischylus.

La fortune capricieuse a d'ailleurs mille moyens de consacrer les noms de ses favoris; dans la liste qui précède on trouve un certain Céphalos, mauvais tourneur de petits plats et de vases communs, qui ne nous est connu que par les plaisanteries d'Aristophane. Le grand auteur comique a fait vivre le pauvre artiste en se moquant de lui.

D. ORNEMENTATION DES VASES GRECS.

Un caractère tout particulier de la céramique grecque, c'est que, dès son origine, elle prend une ornementation conventionnelle dont elle ne se départira plus; jamais l'objet naturel, la plante, l'oiseau, l'animal, n'y est étudié dans sa forme réelle, avec ses détails intimes. L'artiste a évidemment regardé autour de lui; les sources physiques ne lui sont pas restées étrangères, mais, dans la fierté de son génie, il a méprisé la copie servile; le *naturalisme* l'eût dégradé à ses propres yeux, il s'est *inspiré* des choses placées à sa portée en les modifiant

selon son désir et en créant ainsi, là où tant d'autres eussent traduit.

Tout le monde connaît cette fable gracieuse de l'invention du chapiteau corinthien, par Callimaque : l'artiste errait dans la campagne, rêvant sans doute à ses nombreuses conceptions; il s'arrête ému devant le tombeau d'un enfant — simple pierre sur laquelle la piété d'une mère avait posé une corbeille remplie de fruits — mais, pour que les oiseaux du ciel ne vinssent pas dévorer la collation réservée aux mânes chéris, une tuile était placée sur l'orifice du panier; or, une acanthe avait poussé là; en croissant, ses tiges flexibles, arrêtées dans leur ascension par la rude terre cuite, s'étaient courbées en spirale. Il n'en fallait pas plus; la tuile devint l'abaque du chapiteau; les feuilles de l'acanthe enveloppèrent sa base d'une couronne découpée; les tiges avec leurs gaînes devinrent les volutes et les caulicoles, et le plus élégant des membres de l'architecture grecque était trouvé.

Voici l'histoire de l'ornementation grecque tout entière. Les gousses du caroubier diversement réunies et contournées formeront les palmettes; étendue en rinceaux, groupée en culots ou en panaches, l'acanthe n'aura plus rien de ses formes naturelles; l'olivier, le lierre et le convolvulus perdront leur capricieuse souplesse pour affecter des dispositions traditionnelles et former sur les vases des guirlandes ou des couronnes symétriques. Il n'est pas jusqu'aux flots de la mer, dont les crêtes écumantes si souvent éraillées par les vents semblent essentiellement variables et capricieuses, qui ne soient soumis au joug de la régularité ornementale; les peintres en ont fait cette poste élégante qu'ils ont le bon esprit de placer toujours à la base des coupes, tandis que chez nous, ignorant sa signification, on la jette parfois là où elle est un contre-sens.

Avec ces dispositions, les Grecs devaient naturellement donner à leurs sujets une forme symbolique; aussi l'étude des vases est-elle pleine de difficultés. Il semble que les artistes se soient plu à envelopper leur pensée sous des voiles épais, et à dissimuler même les divinités les mieux connues sous une forme héroïque. La nature des compositions explique souvent cette réserve; tout ce qui touche aux mystères, aux secrets de l'initiation, devait rester caché pour le vulgaire.

Pourtant, à forces de recherches et de comparaisons, nos céramographes sont parvenus à constituer une science presque complète du symbolisme employé dans les peintures. Il n'entre pas dans le cadre de ce livre d'aborder des questions aussi épineuses : il nous suffira de quelques indications pour prouver l'intérêt que chacun peut trouver dans la contemplation des vases grecs.

Disons d'abord qu'il faut tâcher de saisir le sens général, la pensée morale d'un sujet, avant d'en nommer les personnages; ici les accessoires ont une valeur incontestable et peuvent transformer la scène la plus vulgaire en mythe religieux. Ainsi, des guirlandes de perles, des branches de myrte caractériseront les initiés. Un édicule placé au milieu d'un groupe de figures indiquera une composition funèbre; le défunt y est représenté par le monument, à moins qu'il ne soit figuré lui-même sous la forme d'un éphèbe tenant son cheval et prêt à partir pour l'éternel voyage. Une trigle, d'autres poissons pélasgiens, des poulpes, dispersés dans le champ d'un vase, annonceront la présence de divinités marines; l'empire de Neptune sera encore indiqué par la chèvre et le cheval.

Les oiseaux ont pour mission habituelle de représenter l'âme; mais les sirènes, sous la forme d'animaux à tête humaine, sont plus certainement encore l'emblème du souffle immatériel qui anime l'homme. Pourtant, quelques oiseaux conservent une signification spéciale : la colombe appartient à Vénus Astarté; la grue, à Cérès; les cygnes, à Apollon et à Vénus; l'oie, à Junon Capitoline.

Les fleurs en général symbolisent la jeunesse et le printemps; l'aplustre, cette palmette élégante qui terminait la proue des vaisseaux, représente l'air et le vent; la sphéra, attribut de Vénus, est aussi le signe de la fortune et de l'amour; le trépied indique le feu, et le gorgonium, le deuil et les idées funèbres.

Mais, quelle que soit la pensée du peintre; qu'il conduise le spectateur dans l'Olympe ou aux sombres demeures; qu'il aborde un sujet gracieux comme les noces de Thétis, ou sombre comme le combat des Titans ou Orphée déchiré par les Ménades, toujours ses personnages conservent une dignité sévère, une beauté tranquille, qui rend leur aspect imposant et donne au tableau cette grandeur respectable, ce charme suprême qui fait des Grecs le peuple artiste par excellence.

E. CLASSIFICATION DES VASES GRECS.

Nous venons de voir quel est le système décoratit général des Grecs ; il nous reste à examiner comment il a été successivement appliqué par les artistes, et quels groupes chronologiques on peut arriver à former avec les vases de styles divers. Nous suivrons ici le lumineux travail de M. le baron de Witte, le savant le plus expérimenté sur la matière.

I. *Vases peints de style primitif.* — On en rencontre des échantillons dans les tombeaux étrusques, mais ils viennent pour la plupart des îles de l'Archipel. On en a trouvé à Santorin (l'ancienne Théra), à Milo, à Corfou, à Rhodes et à Chypre ; on en a même découvert dans la plaine de Troie.

D'une terre blanche ou jaunâtre, ils portent en brun ou noir rougeâtre des zones, des chevrons, des damiers, et plus rarement des poissons, des oiseaux, et des serpents tracés au trait. Exécutés, les uns en Grèce, les autres en Asie, ils remontent à dix ou douze siècles avant l'ère chrétienne.

II. *Vases asiatiques à reliefs.* — L'Asie, qui a fourni le modèle de cette céramique primitive, avait livré aussi une foule de pièces assez grossières en terre rouge, relevées de cannelures et de bas-reliefs ou frises, offrant des animaux, des processions, des courses de chars, des chasses d'une exécution rudimentaire. Ces vases étaient destinés à contenir le vin et l'huile ; le musée du Louvre en possède une riche suite, dont la plupart proviennent des collines artificielles (tumulus) de l'antique Agylla.

III. *Vases peints de style asiatique.* — Ces vases, qu'on a longtemps qualifiés d'égyptiens, sont de la même terre jaunâtre que ceux de la première section, et ornés avec le même brun terne et sans reflets ; il en est où les figures et les ornements sont gravés, et d'autres où ils sont peints. On y voit des animaux naturels ou fantastiques, des monstres moitié hommes, moitié animaux : sphinx, sirènes, oiseaux à tête humaine ; des déesses ailées qui portent dans leurs mains des animaux, des oies ou des cygnes. Dans les fonds, des rosaces, des plantes ou des fleurs sont semées comme sur la plupart des monuments assyriens.

On distingue trois classes dans les vases de style asiatique, et chacune correspond à une époque différente. Les plus anciens vases ont

un aspect terne et les peintures sont d'un orangé faux sans reflet; la seconde classe a ses dessins d'un noir terne; la troisième est celle où les figures noires sont relevées par des teintes d'un rouge violacé et d'un blanc mat. Les vases de ce genre ont été imités au moment de la plus grande expansion de l'art, et l'archaïsme de ces copies rend souvent leur détermination fort difficile.



Vase de style asiatique.

Dans les œuvres primitives on voit simplement des superpositions de zones d'animaux réels ou fantastiques; plus tard, des scènes mythologiques s'encadrent entre ces zones; c'est là un genre de composition qui, d'après l'ingénieuse remarque de M. Adrien de Longperrier, était copié d'après des tissus de diverses couleurs ou des tapisseries, étoffes dont Aristote parle en décrivant le péplos fabriqué pour Alcisthènes de Sybaris : « Dans le haut étaient représentés les animaux sacrés des Susiens, dans le bas ceux des Perses. »

Des coupes en métal précieux du même décor ont été rapportées de Citium en Chypre, d'Agylla, de Préneste, de Ninive, etc.

Des vases doriens chargés de scènes mythologiques et de zones d'animaux ont été découverts dans l'île de Milo et semblent être du septième siècle avant notre ère; nous avons déjà expliqué qu'un siècle doit séparer les œuvres vraiment orientales de leurs imitations grecques. Parmi les sujets conservés au Louvre, on peut signaler la naissance de Minerve, Bacchus assis au milieu d'une troupe de Ménades, un combat de Grecs et d'Amazones, etc.

IV. *Vases corinthiens.* — Ces poteries, très-voisines des précédentes, portent les premières inscriptions connues, et ces inscriptions sont en caractères grecs de la plus ancienne forme. Les fouilles entreprises à Cervetri, l'ancienne Agylla ou Cære, en Étrurie, ont mis au jour un grand nombre de ces vases qui enrichissent aujourd'hui notre musée du Louvre. L'histoire permet d'expliquer comment on a pu recueillir en pleine Étrurie des œuvres fabriquées ailleurs. Démarate de la race des Bacchiades, la plus puissante à Corinthe, avait amassé de grandes

richesses; menacé par une sédition excitée par Cypselus, il quitta sa ville natale et se réfugia à Tarquinies, dans la Tyrrhénie, et y épousa une femme des premières familles du pays, qui fut mère de Tarquin. Or, dans son émigration, qui eut lieu dans la seconde année de la trente et unième olympiade (655 ans av. J.-C.), Démarate se fit suivre par des artistes qui introduisirent la lumière et le goût en Italie.

Les plus beaux vases corinthiens du Louvre sont un cratère en forme de kélébé représentant la famille de Priam : Hector a pris congé de ses parents et monte sur son char de guerre; plus loin sont Priam et Hécube; viennent ensuite des femmes et les guerriers Hippomachos, Cébrionas, Xanthos, Daïphonos, un hoplite et deux femmes, Polyxène et Cesandra.

Une hydrie montre les Adieux d'Hector et d'Andromaque; des kélébés, la Préparation à la procession des Panathénées, Pélée et les Néréides, le Repas d'Hercule, Hercule et Cacus; une amphore, Tydée et Ismène.

C'est aussi parmi les ouvrages corinthiens qu'on trouve les plus anciens noms d'artistes : Charès et Timonidas; tous deux ont figuré des héros de la guerre de Troie.

On a découvert dans le célèbre tombeau de Ceræ, dit tombeau Lydien, une quinzaine de vases de styles et d'époques divers; il y en a qui rappellent, par leurs peintures, les vases d'origine asiatique; d'autres, à couverte noire, ont des peintures rouges, blanches et brunes superposées sur la couverte; la plupart ont quatre et même six anses. Ces vases sont d'une fabrique toute particulière et paraissent remonter à une très-haute antiquité.

V. *Vases noirs à gravures et à reliefs.* — Voici les vrais travaux étrusques trouvés dans les tombeaux de Cære, de Chiusi, de Vulci et de Véies. En pâte noire, de formes variées et parfois très-bizarres, les uns sont véritablement anciens, les autres visent à l'archaïsme, les derniers accusent un art en décadence.

Pendant longtemps on avait qualifié d'étrusques tous les produits céramiques à peintures grecques ou orientales; les peuples de l'Étrurie n'ont abordé ce genre de travail qu'à l'époque dernière, c'est-à-dire presque au seuil de notre ère; leurs conceptions primitives ont une barbarie, une singularité qui les rapprochent de certains spécimens américains ou sauvages.

La plupart du temps ces poteries sont ornées en relief au moyen d'estampilles et de rouleaux qu'on passait sur la terre molle; les sujets ainsi obtenus sont de style oriental; ce sont encore des oiseaux, des lions, des sphinx, des cerfs, des poissons, des centaures, des génies et des déesses ailés, des processions s'avançant vers des divinités assises. Certaines pièces figuratives ont la forme de poissons à face humaine; on remarque encore des fourneaux compliqués et des brasiers carrés décorés de figures bizarres; des urnes funéraires, sortes de canopes ont pour couvercle une tête humaine; des bras s'adaptent dans les anses au moyen de chevilles.


Vase étrusque.

VI. *Vases italo-grecs à peintures noires.* — Cette fabrication est le développement du genre mentionné dans la troisième section; ici sur le fond jaune et plus souvent rouge de la terre se détachent des dessins noirs du plus brillant émail. Le nombre de ces vases est considérable et la période de leur facture paraît s'étendre du cinquième au quatrième siècle avant l'ère chrétienne (490 environ à 340); on les désigne généralement sous le nom de vases d'ancien style, pour les distinguer de ceux à peinture rouge sur fond noir qui appartiennent à l'époque du plus grand développement de l'art grec. Les formes y deviennent de plus en plus élégantes, le galbe se perfectionne, le col, le pied, les anses se rattachent avec grâce; les contours du dessin sont tracés avec un instrument pointu; des rehauts de blanc et de rouge violacé égayent la peinture; les parties nues du corps des femmes sont toujours blanches ainsi que la barbe et les cheveux des vieillards; les chevaux attelés aux chars ou montés par les éphèbes sont alternativement noirs et blancs; les auriges (cochers des chars) ont de longues tuniques blanches; les épisèmes des boucliers (emblème figuré au centre) sont ordinairement peints en blanc. Ces choses conventionnelles forment


Hydrie à peintures noires.

une espèce de règle qui n'est peut-être pas sans liaison avec les lois de la sculpture polychrome.

Toutes les têtes, dans ces anciennes peintures, sont dessinées de profil et sans grâce, les saillies musculaires sont exagérées, les formes anguleuses et les mouvements violents et forcés ; souvent même l'exagération du dessin est moins le résultat de l'inexpérience que d'une recherche d'archaïsme. Les compositions ne sont point étudiées ; les figures sont rangées en files régulières comme dans les bas-reliefs primitifs ; lorsqu'on les groupe, un parallélisme outré de poses et de gestes divise la scène en deux tableaux ridiculement semblables. Des processions de divinités, des scènes de combat, des courses sont traitées avec cette monotomie ; deux ou trois figures au plus sont réunies, les personnages secondaires sont plus ou moins nombreux suivant l'espace à décorer. Quelle que soit d'ailleurs la proportion réduite des sujets, les détails en sont reproduits avec une rigueur et une netteté remarquables ; les broderies des vêtements, les détails des armures, les ustensiles sont scrupuleusement rendus.

Les principales peintures en noir offrent des réunions de divinités ; Apollon, Diane et Latone, protecteurs de Delphes, s'y rencontrent souvent. Les scènes bachiques sont plus fréquentes encore ; Bacchus est au centre, barbu, couvert de la tunique et tenant ou le canthare, ou le rhyton et un cep de vigne ; parfois Ariadne l'accompagne, et autour d'eux dansent, avec une animation orgiaque, des satyres, des silènes et des ménades. Les combats de géants contre les dieux de l'Olympe viennent ensuite ; on reconnaît les géants à leurs costumes d'hoplites ou guerriers armés de pied en cap. La naissance de Minerve se voit souvent et montre ainsi l'influence d'Athènes sur les arts, et l'empressement que mettaient les peintres à multiplier les sujets empruntés à la religion de l'Attique.

Dans les mythes héroïques on rencontre les travaux d'Hercule ; les épisodes de la guerre de Troie ; les scènes de la Thébaïde ; Thésée et le Minotaure ; Triptolème et son cortége ; Persée et les Gorgones ; la chasse de Calydon, etc.

Le plus souvent les scènes sont reconnaissables parce que le nom des personnages est écrit près d'eux, car la composition seule serait insuffisante pour guider le jugement de l'observateur ; entraîné par les exigences de l'espace qu'il avait à décorer, l'artiste a fréquemment sur-

chargé les sujets bien déterminés, de groupes secondaires qui jouent le rôle de spectateurs et qu'on a comparés aux chœurs dans les représentations scéniques. Il est d'ailleurs des sujets identiques pour la forme extérieure qui peuvent recevoir des dénominations différentes, et d'autres d'une composition banale auxquels on refuserait volontiers une signification mythique si les inscriptions ne venaient un jour en révéler le caractère religieux.

Les vases d'ancien style ont évidemment devancé l'époque de la recherche des belles formes dans les héros; Achille est un homme vigoureux et barbu comme les autres; les femmes sont complétement vêtues et, seule, la richesse du costume distingue celles d'un rang supérieur. Néanmoins, les peintures ont un caractère de sévérité qui n'est pas sans grandeur.



Amphore de Nicosthènes.

Les coupes ont longtemps montré à l'intérieur le gorgonium, et à l'extérieur deux grands yeux placés près des anses et qui servaient d'encadrement aux peintures.

Au surplus, les vases d'ancien style, à figures noires, sont sortis de fabriques diverses et diffèrent entre eux par le faire et par les époques. Quelques coupes sont couvertes d'une engobe blanche sur laquelle se détachent des figures noires rehaussées de rouge; on peut voir au cabinet des médailles celle qui représente Ulysse et ses compagnons enivrant le cyclope Polyphème et lui crevant l'œil. Le même cabinet renferme un monument non moins précieux, c'est la coupe d'Arcésilas. L'Arcésilas dont il s'agit ici est un roi de la Cyrénaïque qui acquit une grande célébrité comme vainqueur aux jeux Pythiques, dans la LXXX[e] olympiade (458 ans avant J.-C.). Il est assis sur un ocladias (siége en X) placé sous une tente ou un pavillon; sa tête est couverte d'un pétase, ses longs cheveux descendent sur ses épaules et il est barbu. Son costume est composé d'une tunique blanche recouverte d'un manteau brodé; dans sa main gauche est le sceptre. Sous le siége est un chat-

pard muni d'un collier; derrière le roi grimpe un lézard. Que fait ce souverain entouré des attributs de la puissance? Il préside aux opérations de son commerce. Il étend la main droite, l'index déployé, vers un éphèbe ou jeune homme vêtu seulement d'un tablier et qui répète le même geste. Une grande balance est là environnée d'hommes qui pèsent une matière irrégulière dont un monceau est encore à terre; l'un, à genoux près du bassin, semble faire attention à la marchandise qu'on pèse; le second porte sur son épaule un sac tressé rempli de la précieuse matière; le troisième se détourne vers Arcésilas et soulève un sac de même espèce; enfin le quatrième élève le bras vers l'axe du fléau pour en constater l'équilibre et tient dans la main droite un des corps irréguliers de la nature de ceux placés dans la balance. Le mot grec placé près de lui va expliquer toute la scène; cet homme est *celui qui prépare le silphium*. Or le silphium, produit célèbre de la Cyrénaïque, recherché par toute la Grèce et employé comme condiment pour la préparation des mets, c'est la résine *assa fœtida*, dont l'odeur pénétrante et alliacée est tellement désagréable, que l'ancienne droguerie lui avait imposé chez nous le nom de *stercus diaboli*, excrément du diable.

Ne disputons pas des goûts et revenons à Arcésilas, le droguiste grec, s'occupant de son négoce. Auprès du groupe principal, qui occupe le centre de la coupe, on voit un *gardien* et des hommes chargés de sacs tressés; d'autres sacs empilés prouvent que les ballots pesés et sortis des magasins vont s'embarquer pour l'exportation.

Voici, certes, une scène de mœurs qui vaut bien une représentation mythologique. Il nous faut pourtant revenir à la forme des peintures religieuses et citer pour exemple l'amphore célèbre, connue sous le nom de vase François, et qu'on peut faire remonter au milieu du cinquième siècle avant notre ère.

Trois zones de dessins couvrent la panse; le col en porte deux et le pied une autre. Le principal sujet est le cortége des divinités qui se rendent aux noces de Thétis. La déesse est assise dans l'intérieur d'un édifice d'ordre dorique, devant lequel est un autel surmonté d'un canthare. Pélée, debout en dehors, s'avance au-devant de Chiron et d'Iris; suivent Hestia, Cérès, Charielo et Bacchus, qui porte sur ses épaules une grande amphore; viennent alors sept quadriges, dans chacun desquels se trouvent deux divinités, Jupiter et Junon, Neptune et Amphi-

trite, Mars et Vénus, Mercure et Maïa; ici manquent des figures, plusieurs morceaux du vase n'ayant pu être retrouvés dans la fouille. Les Heures, les Muses et les Parques accompagnent à pied les grandes divinités montées dans les chars; ensuite paraît l'Océan, sous la forme d'un monstre marin, et Vulcain monté sur un mulet.

Au-dessous de cette première zone sont deux sujets. Dans le premier, on voit Achille, suivi de Minerve, Mercure et Thétis, s'élançant à la poursuite de Troïlus et de Polyxène. Près d'une fontaine se tiennent Apollon et Rhodia. Priam et Anténor regardent avec terreur, tandis qu'Hector et Politès sortent des murs de Troie et accourent pour s'opposer à l'entreprise d'Achille.

Le second sujet représente Vulcain sur le mulet, ramené à l'Olympe par Bacchus, les Silènes et les Nymphes; Vénus, debout devant les trônes sur lesquels sont assis Jupiter et Junon, reçoit le cortége, tandis que Minerve, Diane, Apollon et Mercure cherchent à consoler Mars, humilié et confus.

La troisième zone est composée de combats d'animaux; des lions attaquent des taureaux et des sangliers; des panthères égorgent des cerfs et des taureaux.

Sur le col du vase sont les courses de chars aux funérailles de Patrocle, et le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs et de Laodamie.

La seconde zone montre d'un côté la Chasse de Calydon, et de l'autre Thésée et Ariadne, entourés d'un groupe de jeunes gens et de jeunes filles qui se tiennent par la main comme pour se livrer au plaisir de la danse; ce sont les Athéniens et les Athéniennes délivrés par le héros.

Sur le pied, des Pygmées, les uns à pied, les autres montés sur des boucs, combattent contre les grues.

Tels sont les principaux sujets représentés sur ce merveilleux vase, le plus riche connu, et qui est signé par les deux artistes qui l'ont créé : Ergotimos m'a fait; Clitias m'a peint. En empruntant sa description au savant M. de Witte, nous donnons une idée générale de la pompe des grandes compositions grecques et de la manière dont les scènes mythologiques ou héroïques étaient comprises à ces époques reculées.

La collection du Louvre possède un grand nombre de vases à figures

noires, de la main de Nicosthènes, d'Amasis, de Timagoras et d'autres artistes non moins renommés, tels que Tléson, fils de Néarque, Hermogènes, Panthaios, Phanphaios.

Les vases panathénaïques à noms d'archontes sont la dernière expression de cette forme de l'art, qui avait particulièrement semblé convenable pour les pièces ayant un caractère religieux ou officiel ; il est facile, d'ailleurs, de reconnaître, même sous leur archaïsme, des peintures dont le style, l'orthographe des inscriptions, se sont modifiés avec les usages et les mœurs, et qui se trouvent ainsi doublement datées.

VII. *Vases italo-grecs à peintures rouges*. Cette classe est infiniment plus nombreuse que la précédente ; les vases qu'elle renferme produisent à l'œil un effet plus harmonieux que les autres ; quelques-uns ont d'ailleurs toutes les perfections de l'art. On traçait d'abord avec une pointe mousse l'esquisse du dessin, et l'on étendait le fond ou la couverte noire, de manière à ménager les figures et les ornements. Les détails intérieurs, les traits du visage, les plis des vêtements étaient ensuite indiqués au pinceau avec une telle finesse et une si grande netteté, qu'on a pu croire à l'emploi d'un cestre ou tire-lignes pour les tracer. Le rouge violacé est la seule couleur de rehaut employée dans ce genre de peinture ; elle indique les bandelettes, les bracelets, les broderies et autres détails secondaires ; elle sert aussi à formuler les inscriptions jetées dans le champ du sujet ; quelques-unes de celles-ci sont pourtant gravées (*graffiti*) ; on trouve ainsi la signature du potier Hiéron et celle d'Andocidès.



Vase noir à peintures rouges.

La couleur blanche a été employée aussi sur les pièces à figures rouges, pour les ornements, les détails et les inscriptions, mais sa présence indique une époque plus récente ; vers la décadence, on a même donné un certain éclat aux vases peints en y jetant, avec le blanc, du jaune clair, du rouge foncé et du brun.

Il est très-difficile de déterminer l'époque à laquelle le décor réservé en rouge a remplacé celui en noir sur la terre nue ; quelques rares

pièces de transition montrent les deux systèmes réunis : telle est l'amphore du Louvre, où l'on voit d'un côté Bacchus et Ariadne, accompagnés de satyres, et de l'autre Hercule enchaînant Cerbère. On retrouve d'ailleurs le nom du même potier ou du même peintre sur des pièces, les unes à figures noires, les autres à figures rouges.

Au nombre des artistes qui, par la sévérité du style et la minutie des détails, se rapprochent le plus de l'art archaïque, est Andocidès ; on possède de lui, au Louvre, une coupe à fond noir ornée de figures blanches rehaussées en rouge violacé ; c'est un décor tout exceptionnel ; les sujets sont trois amazones qui s'arment, et quatre néréides qui se baignent.

Épictète exécute avec soin ; son style est élégant bien que sévère, et tellement accentué et personnel qu'on reconnaît même ceux de ses ouvrages qui ne sont pas signés. Au surplus, c'est sur les vases à figures rouges qu'on peut suivre la marche progressive de l'art. Peu à peu les formes conventionnelles disparaissent, le talent individuel se substitue au poncif de l'école ; la grâce des contours, l'expression des physionomies commencent à distinguer les sexes et à rendre les passions qu'indiquent les mouvements des personnages. A ces progrès de l'art répond la perfection du travail manuel ; l'argile plus fine est mieux tournée, le galbe des vases s'épure, leur vernis est merveilleux ; des appendices délicats les accompagnent, d'élégantes rotules balancent les courbes trop prolongées ; l'œnochoé replie son embouchure en trèfle gracieux, le cratère ouvre ses bords en campanule flexueuse.

Les progrès de l'art céramographique ne peuvent, du reste, offrir qu'un reflet de l'évolution naturelle du grand art et l'on peut dater les premiers par les époques de l'autre ; les peintres du cinquième siècle, Polygnote, Micon, avaient modifié la décoration monumentale ; Cimon, de Cléones, qui vivait vers la quatre-vingtième olympiade, passait pour avoir rendu le premier les figures de trois quarts. Après la défaite des Perses, la civilisation hellénique se développa rapidement, et l'apparition de Phidias opéra toute une révolution dans les œuvres de la sculpture. Les vases à figures rouges de style primitif ont donc été fabriqués du commencement du cinquième siècle aux premières années du quatrième, peu de temps après le siècle de Périclès. Lorsque l'influence de Phidias devint manifeste, lorsque les peintres Zeuxis et Parrhasius commencèrent à traiter des scènes réduites ou

des figures isolées qui prenaient leur intérêt d'une expression particulière et individuelle, ou de la manifestation des passions humaines, l'art céramique entra dans la même voie. Les héros ne furent plus des hommes robustes à la barbe touffue, mais des éphèbes (jeunes gens) aux formes élégantes; le nu se substitua aux riches costumes, surtout chez les femmes, et lors même qu'on devait les envelopper de vêtements, on choisissait les étoffes transparentes, en ajustant d'ailleurs les plis de manière à faire ressortir l'harmonie des proportions, la délicatesse des contours. Si le nu prédomine ainsi dans cette période de l'art, c'est qu'il s'est formé dans la foule une éducation nouvelle, une sorte de culte pour le vrai beau; aussi dans les groupes d'éphèbes reçus par des jeunes filles qui leur versent à boire, de femmes se livrant au plaisir du bain, la modestie naïve, l'honnêteté sont exprimées d'une manière charmante.

Comme échantillon de ce style perfectionné, les curieux peuvent consulter, au Louvre, la coupe représentant le jeune Musée qui prend une leçon de grammaire ou de chant de Linus. Le poëte, assis sur un siége à dossier, déroule et semble lire un papyrus; son élève debout, la main droite appuyée sur la hanche, et de la gauche élevant ses tablettes, écoute avec recueillement. A l'extérieur sont des sujets gymnastiques.

C'est à la première moitié du quatrième siècle avant notre ère qu'appartiennent les grandes amphores de Nola, qui se distinguent par la finesse de la terre, l'éclat de la couverte noire, l'élégance du dessin et la simplicité des sujets.

Plus tard, vers la fin du même siècle, le goût du luxe affaiblit le sentiment élevé de l'art; le gracieux plaît plus que le beau; le simple contraste du noir et du rouge ne suffit plus aux yeux; le jaune, le violet, l'or s'ajoutent avec le blanc aux teintes primitives. Pourtant les magnifiques ouvrages découverts dans les tombeaux de Kertch, l'ancienne Panticapée, montrent cette richesse unie à un style pur et à une admirable science du dessin; là surtout abondent les figures nues vues de face et de trois quarts. On peut attribuer ces produits à une époque voisine du règne d'Alexandre le Grand.

C'est ici le lieu de parler des vases à riche décor combiné avec les reliefs de la sculpture; le plus beau de tous est l'hydrie célèbre découverte à Cumes, et qui orne aujourd'hui le musée de l'Ermitage à

Saint-Pétersbourg. La partie inférieure de la pièce est cannelée; au-dessus se détache un bas-relief colorié et doré composé de dix figures, cinq assises et cinq debout : Triptolème y paraît assis sur son char ailé attelé de deux serpents; il tient un sceptre et est entouré des divinités et des héros d'Éleusis. Des lions, des panthères, des griffons et des chiens dorés occupent une seconde frise; enfin, autour du col est une guirlande de feuilles de myrte également dorée. Voici l'enthousiaste description que la vue de ce vase inspirait à Raoul Rochette : « C'est un vase de très-grande proportion, à trois anses, à vernis noir le plus fin et le plus brillant qui se puisse voir; il est orné, à plusieurs hauteurs, de frises sculptées en terre cuite et dorées; mais ce qui lui donne une valeur inestimable, c'est une frise de figures de quatre à cinq pouces de haut, sculptée en bas-relief, avec les têtes, les pieds et les mains dorés et les habits peints de couleurs vives, bleues, rouges, vertes du plus beau style grec qu'on puisse imaginer. Plusieurs têtes dont la dorure s'est détachée laissent voir le modelé, qui est aussi fin, aussi achevé que celui du plus beau camée antique. »

Un aryballe signé de Xénophante l'Athénien est orné d'un mélange de peintures, de dorures et de figures en relief; on y voit une chasse dans laquelle paraît le jeune Darius, fils d'Artaxerce Mnémon. Il doit donc avoir été fabriqué 380 ans av. J.-C.

Le goût qui inspirait ces vases est sans doute le même qui portait les céramistes de l'Asie Mineure à créer les poteries à reliefs, vernissées en couleurs diverses, dont nous avons parlé page 125. D'autres vases à reliefs, à couverte noire, se sont fabriqués jusqu'à une époque voisine de l'ère chrétienne ; on en connaît où figurent Romulus et Rémus allaités par la louve.

VIII. *Rhytons et vases de formes singulières*. Les époques de luxe sont celles où le génie individuel tend à se manifester par des inventions sans nombre; il faut bien satisfaire au besoin de nouveauté, au caprice du riche qui veut se singulariser en montrant des œuvres sans pareilles; il faut surtout surexciter les esprits blasés en leur offrant l'appât de choses inconnues, curieuses et originales. La collection du Louvre offre, sous ce rapport, une des séries les plus rares qu'il soit possible de voir; les vases à double tête y sont nombreux et si l'on remarque celui représentant Alphée et Aréthuse, un autre avec Hercule et Omphale, la grande tête de Silène, un jeune satyre riant,

des nymphes, des nègres, montrent la souplesse du talent des potiers grecs. Les pièces à figures sont encore plus variées : c'est Hercule, jeune, à genoux, étouffant le lion du mont Cithéron; un acteur comique assis les jambes croisées; un nègre accroupi, couronné de lierre; une nourrice assise, couverte d'une robe à capuchon relevé sur la tête et ayant à côté d'elle un enfant dans le même costume, aux pieds duquel est un petit porc, victime que les Lacédémoniens offraient aux dieux pour la conservation des enfants. Mais la suite des rhytons est particulièrement intéressante : ces vases courbés, pourvus d'une anse, rappellent les cornes percées qui, dans l'origine de la société grecque, servaient à boire le vin; le plus souvent, la partie aiguë du récipient a pris la forme d'une tête d'animal, et l'évasement se couvre de sujets peints ou d'ornements richement composés; ici c'est une tête d'aigle, là un âne ou un mulet bridé, un lion, un bélier, une vache, une biche ou une panthère; la plupart n'ont plus d'autre ouverture que celle de l'évasement; ce sont des coupes réelles et non pas des vases à boire *à la régalade* comme certains bas-reliefs antiques nous montrent qu'il était d'usage de le faire, même à des époques peu reculées. Un beau rhyton coloré en rose et en blanc prouve même qu'on avait fini par reconnaître l'inconvénient du défaut de station des récipients destinés à contenir les liquides : une femme nue posée sur un genou, embrasse le vase et le maintient debout.



Vase à deux têtes. Alphée et Aréthuse.

Quant aux pièces purement imitatives, elles sont essentiellement capricieuses; c'est un crocodile qui dévore un homme, une panthère accroupie, un hippocampe, des canards, des coqs, des grappes de raisin, des pommes de pin, des amandes, etc. Ainsi se montre la fantaisie : l'artiste ne se soumet plus qu'aux règles de son imagination et à son inspiration créatrice; à ce seul caractère on voit que l'école a disparu et que la décadence n'est pas loin.

IX. *Décadence de l'art grec en Italie.* Ici, l'historien éprouve un embarras singulier; si le progrès se forme de conquêtes lentes et

successives qu'on peut noter et suivre dans leurs manifestations, la chute s'opère par bonds irréguliers tenant à des faits ignorés, à des circonstances locales ; dans tel lieu, un homme de talent s'efforcera de maintenir les doctrines du passé ; ailleurs, la fabrication tombée en des mains indignes glissera rapidement sur la pente du mauvais, en sorte que des ouvrages créés simultanément pourront offrir une différence apparente de près d'un siècle. Les vases de la fabrique de Sant'Agata de'Goti, de Ruvo, d'Armento, et en général les produits de la Lucanie et de l'Apulie, sont regardés comme les types de l'art à son déclin. Pourtant quelques-uns protestent contre la décadence ; un



Rhyton.

magnifique oxybaphon du Louvre nous montre un sujet curieux traité encore avec une rare élégance : c'est Oreste réfugié à l'autel d'Apollon à Delphes. Assis le dos appuyé contre l'omphalos, le héros tient de la main droite le glaive tout dégouttant du sang de sa mère. Derrière lui Apollon, vêtu d'un riche manteau, étend le bras droit et semble secouer sur le parricide un petit cochon, victime expiatoire, dont le sang purificateur rendra le repos au coupable. Diane, en costume de chasseresse, se tient derrière son frère au bas des marches de l'autel. De l'autre côté, l'ombre de Clytemnestre, enveloppée d'un voile, vient réveiller deux furies endormies et leur ordonne de tourmenter Oreste ; une troisième furie, vue à mi-corps, sort de terre, au bas du tableau. Il y a là toutes les qualités du grand art hellénique.

Les vrais caractères de la dégénérescence résident dans l'exagération de la proportion des vases et plus encore dans la surabondance de leurs ornements. Les anses ont des volutes, des nœuds, des rotules, des enroulements de toute espèce; les figures se multiplient et des groupes d'ordre secondaire viennent embrouiller les scènes, en leur ôtant leur imposante tranquillité. Les fonds se parsèment d'accessoires; des tiges végétales serpentent aux environs des sujets, s'entrelacent autour des anses, et portent souvent, à la place des fleurs qui devraient terminer leurs enroulements, des têtes de femmes ou des génies ailés.

Les sujets sont, le plus souvent, des bacchanales, des scènes mystiques ou funéraires; le théâtre lui-même a une large part dans ces représentations, et le côté burlesque n'y est point épargné; quelques inscriptions en caractères osques prouvent que les Atellanes ont pu avoir leur part dans ces inspirations, où l'on voit jusqu'à des tours d'adresse et des jongleries. Plus on avance, d'ailleurs, vers la décadence, plus les noms d'artistes deviennent rares; Asteas, Python et Lasimos viennent clore la série des céramographes, et ce dernier signe une scène comique, parodie du mythe de Procruste.

X. *Vases noirs ornés en blanc.* Parmi les derniers vases fabriqués dans l'Italie méridionale on doit ranger les vases noirs à ornements blancs et rouges violacés. Les uns montrent des masques scéniques, des têtes accompagnées d'inscriptions; d'autres ont de simples guirlandes de pampres et de lierre. Quelques petites pièces portent des légendes latines. Des raisons paléographiques leur assignent la date du cinquième siècle de Rome (500 à 260 avant J.-C.). L'Étrurie était alors tout à fait latinisée et c'est à elle qu'on doit les dernières œuvres céramiques peintes, car il est prouvé que les Romains n'ont jamais cultivé cette branche de l'art, et qu'ùn arrêt rendu par le sénat l'an 568 de Rome (186 avant J.-C.), pour proscrire les bacchanales, a été la cause principale de la cessation de la fabrication des vases peints.

XI. Nous avons suivi la marche chronologique et progressive de la céramique grecque à peintures généralement monochromes, en montrant son origine orientale. Il nous reste à signaler un autre genre de monuments, d'une pompe égale, sinon supérieure, où la sculpture et la couleur s'unissent pour former le plus harmonieux concert. Nous voulons parler des vases d'ornementation religieuse, en terre cuite

enluminée, qu'on trouve dans la Grande Grèce et particulièrement dans l'Apulie.

Il y a quelques années, ces ouvrages intéressants étaient représentés, chez nous, par le seul spécimen offert au Louvre par M. le baron



Vase de l'Apulie. (Musée du Louvre.)

de Janzé; l'acquisition de la collection Campana, en multipliant les exemplaires, en montrant des formes variées, a prouvé du moins que le vase de M. de Janzé n'était effacé par aucun autre.

Le plus ordinairement, les terres cuites à sculpture affectent la forme d'une hydrie déprimée à goulot latéral ; le corps, sorte d'outre renflée et couchée, est surmonté d'une anse en arc qui, de l'extrémité

postérieure, vient rejoindre la base du col ; mais cette disposition se perd et s'efface sous une accumulation de pièces accessoires de nature à prouver que l'artiste n'avait point à se préoccuper des nécessités de l'usage. Ainsi, sur le col incliné du vase, s'implante une statuette de divinité drapée et placée debout; aux deux côtés surgissent des Tritons ailés dont la croupe anguiforme s'applique sur le renflement utriculaire, tandis que leurs pieds de chevaux marins battent l'air presque au niveau de l'orifice du tube; d'autres divinités s'élèvent, et sur l'anse, et sur les parois latérales du vase, composant un groupe savamment balancé qui ressemble plus à un élégant panthéon qu'aux accessoires d'une œuvre céramique. Souvent des teintes roses ou bleu céleste couvrent les draperies des figures; le corps du vase lui-même est diapré de zones doucement colorées, d'imbrications roses ou bleues bordées de gris noirâtre, en sorte que l'aspect général est harmonieux et laisse dominer les lignes sur l'intensité des tons, ainsi qu'il convient à des ouvrages de sculpture.

Au point de vue de l'art, les vases de la Grande Grèce accusent toujours un grand style : dans quelques-uns, les figurines sont modelées avec une grâce et une perfection indiquant des mains exercées; nous serions même tenté de croire, lorsque la sculpture est imparfaite et pour ainsi dire massée, qu'il y a eu de la part de l'artiste sacrifice fait à une destination spéciale, une place élevée ou distante du spectateur n'exigeant plus qu'un effet d'ensemble.

F. DÉNOMINATION DES VASES GRECS.

On aura remarqué, dans la description des vases grecs, des noms gracieux et sonores qui servent à désigner la forme ou l'usage des récipients. Il n'est donc pas sans intérêt de s'arrêter un moment sur cette nomenclature et d'en étudier le système. Telle est la marche des sciences humaines; du moment où l'esprit s'attache à une série de faits ou d'objets, en cherchant à les comparer, à en faire sortir un enseignement quelconque, il faut asseoir ses théories sur une base conventionnelle et créer un langage spécial qui évite les tâtonnements et les discussions stériles.

Lorsque des fouilles intelligentes ont mis au jour la masse imposante des terres cuites antiques, on a compris qu'il y avait là de nou-

veaux éléments pour l'histoire ; on a interrogé d'abord les écrivains grecs pour chercher la trace, et des sujets emprcints sur la terre peinte, et des noms que les contemporains avaient imposés à leurs vases pour en exprimer la forme ou l'emploi.

Cette recherche ardue produisit un ensemble de renseignements plus effrayant qu'utile : la différence des dialectes faisait reconnaître la multiplicité des noms pour une même chose ; les poëtes avaient souvent créé des dénominations nouvelles pour des vases déjà pourvus d'une appellation vulgaire. Un travail de Panofka, discuté et complété par Raoul Rochette, Ch. Lenormant et le baron de Witte, posa les vrais principes de la science, et désormais la nomenclature est faite.

Au fond, cette nomenclature est l'introduction, dans la céramique, du langage harmonieux des Grecs : ainsi l'*amphore*, essentiellement variable dans ses formes et ses dimensions, doit son nom à sa structure générale ; c'est un vase à deux anses, ce qu'expriment les radicaux *amphis*, des deux côtés ; *pherein*, porter. Il n'y a donc aucune différence de vocable entre le vase en terre grossière enfoui dans la cave au vin, et l'amphore panathénaïque revêtue des plus riches peintures et destinée au vainqueur des jeux.


Hydrie noire à figures rouges.

L'*amphoridion* est l'amphore aux proportions réduites; quant au *chous*, c'est une autre amphore de capacité exacte, une sorte de mesure autrement nommée conge, et qui contient douze cotyles.

L'*hydrie* a une signification aussi large que celle de l'amphore : son nom, dérivé de *udor*, eau, exprime ce qu'elle contient habituellement. Et pourtant combien elle varie dans sa donnée élégante ! Tantôt munie d'une anse, son ouverture évasée s'infléchit en trèfle gracieux ; d'autres fois à son anse principale s'adjoignent deux poignées latérales qui ajoutent à sa richesse. Telle est l'hydrie de Timagoras, exposée au musée du Louvre et où l'artiste a représenté la lutte d'Hercule avec Triton ou Nérée.

Le *Cratère* est un grand et beau vase largement ouvert où se faisait le mélange de l'eau et du vin pour le repas ou les sacrifices ; quelque-

fois élevé sur un pied, épanoui au sommet comme une campanule, il porte deux poignées attachées à la réunion du cylindre avec la base sphéroïdale. On peut prendre une idée de la richesse de cette forme en voyant au Louvre le cratère signé d'Euphronios, où figure le sujet d'Apollon poursuivant le géant Tityus qui veut enlever Latone.

Il s'établit un passage presque insensible entre le cratère et la *Kélébé*, autre coupe ayant une destination analogue; le corps de celle-ci est ovoïde surmonté d'un larmier sous lequel s'insèrent les deux anses; certaines kélébés se font remarquer par leur élégance et la proportion heureuse de leurs anses, qui dépassent parfois le rebord saillant du vase.

Disons encore ici que le nom de cratère dérive de *kerannumi*, ce qui veut dire : mêler l'eau et le vin.

Il est impossible de parler des deux récipients dont il vient d'être question, sans dire un mot du vase qui leur sert d'accompagnement et qu'on appelle *Œnochoé*. *Oinos* en grec signifie le vin; *Oinokon*, c'est le pot de terre qui sert à puiser la liqueur dans le cratère pour la distribuer dans les coupes. Quel mot charmant que ce nom d'œnochoé, et combien plus charmante encore est la forme qu'il désigne! L'hydrie, dans la même donnée générale, a des proportions massives qui indiquent la vulgarité du liquide quelle renferme; l'œnochoé, avec son corps ovoïde, son col mince, évasé, découpé en ouverture délicate, son anse légère et gracieusement courbée en S, a toutes les élégances du style, toutes les délicatesses du luxe; aussi, voyez, n'est-ce pas le vase que portent les déesses? Dans les compositions sacrées ou familières, la femme, toujours divinisée par la beauté, enivre déjà l'éphèbe par le geste arrondi de son bras soulevé, prêt à pencher l'œnochoé pour en répandre l'ambroisie.



Œnochoé à couverte noire.

La coupe qui, par excellence, doit recevoir la liqueur sacrée est le *canthare* ; campanuliforme, élevé sur un pied délicat; il est pourvu de deux anses légères ; il est l'un des attributs habituels de Bacchus: l'*amphotis*, également à deux anses, le *calyx* ou *cylix*, sont des coupes de formes variées. L'*aryballos* est un autre vase à boire, généra-

lement large à sa base et rétréci au sommet comme une bourse demi-fermée ; quant à la *phiale*, sorte de petite bouteille qui nous a donné le mot *fiole*, elle figure assez souvent dans les mains des divinités.

Parlons ici d'une autre coupe à laquelle se lient quelques souvenirs des mœurs antiques, le *kottabe*.

D'après Harmodius, de Léprée, les Phigaliens se servaient de kottabes de terre pour consacrer du vin dont ils donnaient un peu à boire à chacun; celui qui présentait le vase disait : *Soupez bien!* Mais, en Sicile, ou appelait kottabe un jeu qui consistait à jeter le vin d'une coupe dans un vase d'airain en produisant un certain bruit, ou, par le même moyen, à submerger de petits vases qui nageaient sur l'eau. La mode se répandit, et selon Hégésandre, de Delphes, on conçut une si grande passion pour cet exercice, qu'on proposa, aux festins, des prix pour les vainqueurs; dès lors, on fit des calices appropriés au jeu et on les appela cottabides.



Lecythus athénien à peintures sur engobe.

Revenons à des choses plus sérieuses; voici le *lécythus*, délicieuse burette cylindrique à col étroit, terminé par une embouchure évasée contre laquelle s'appuie une anse qui vient retomber sur la carène du corps du vase; destiné à contenir des parfums, ce récipient figure souvent dans la main des déesses ou des femmes occupées du soin de leur toilette. Aussi, la plupart des lécythus sont-ils ornés de peintures délicates et de sujets choisis.

L'*olpé*, généralement bursaire avec une anse arrondie de la panse à l'ouverture évasée, est un vase de dimensions variables qui indiquent son usage; petit, il renferme l'huile dont se servent les athlètes au moment de la lutte. Dans la haute antiquité, l'olpé servait à verser le vin à table, comme le dit Ion, de Chio, dans ses *eurytides :* « Vous élevez la voix bien fièrement en puisant le vin dans vos petits tonneaux avec des olpés. » Plus tard cette espèce de vase devint d'un usage religieux et ne se présenta plus que dans les fêtes.

L'une des plus élégantes poteries grecques est celle qui porte le nom

de *stamnos;* ovoïde, surmontée d'une gorge évasée soutenant un couvercle légèrement bombé et pourvue de deux poignées attachées au-dessous des hanches, cette sorte de récipient servait à mettre du vin. La plupart des stamnos montrent une riche ornementation et des sujets intéressants; on devait donc les rencontrer sur les tables somptueuses concurremment aux cratères et aux kélébés.

L'*oxybaphon*, dans l'usage ordinaire, était un récipient creux, évasé, et destiné à contenir du vinaigre ou des sauces. Dans ces proportions réduites, il n'est pas sans analogie de forme avec les cratères ouverts en campanule; mais ses anses latérales sont insérées plus haut. Cratinus, dans sa *Pytine*, range l'oxybaphon parmi les instruments bachiques : « Comment donc, dit-il, le faire cesser de boire? Oh! je le sais! je vais briser tous ses conges, je renverserai ses barillets et tous les vases qui servent à la boisson; il ne lui restera même plus un oxybaphon à verser le vin. »

Parmi les œuvres de terre dont le nom vague se prête aux interprétations les plus variées, nous devons citer l'*urne;* ce nom, dérivé de *aryo*, puiser, ne désigne effectivement aucune forme : on est généralement convenu d'appliquer la dénomination d'urne au vase destiné à contenir la cendre des morts; pourtant les écrivains de l'antiquité se sont souvent éloignés de cet usage; dans l'*Iliade*, Patrocle demande qu'on mette ses ossements dans la même urne qui devra renfermer ceux d'Achille; il veut que ce soit dans le *chryseos amphiphoreus* (amphore d'or), présent de Thétis; 160 vers plus loin, Achille répondant à ce vœu fait mettre les ossements de son ami dans une phiale d'or où les siens seront aussi renfermés un jour. Pour Homère, urne, amphore et phiale avaient donc une signification analogue, qui n'impliquait ni différence de forme, ni détermination d'emploi.

Le *pithos* est un grand récipient de terre voisin des amphores domestiques, et souvent confondu avec elles; il y avait des pithos à col rétréci, d'autres très-ouverts, ventrus et profonds; c'est dans l'un de ceux-ci, brisé et raccommodé au moyen d'attaches, que Diogène le Cynique avait établi son domicile; c'est par un artifice de langage qu'on a qualifié cette demeure de tonneau. Sans doute le pithos de Diogène avait pu contenir du vin; c'est la seule analogie qu'on puisse établir entre cette vaste jarre de terre cuite dans laquelle un homme pouvait s'étendre tout de son long ou se tenir assis, et la futaille de bois dans

laquelle nous enfermons les liqueurs fermentées. Plus tard, les pithos hors d'usage devinrent la demeure des pauvres d'Athènes.

§ 2. — CÉRAMIQUE ROMAINE.

En principe, on pourrait dire qu'il n'existe pas d'art romain. La simplicité des mœurs primitives de ceux qui devaient être un jour les maîtres du monde excluait même la représentation de la Divinité. Lorsque, sous la république, la nation commença à s'éclairer, les besoins du luxe se développèrent; mais ce ne furent point encore les citoyens de Rome qui contribuèrent au progrès par leur initiative; les Étrusques étaient là, forts et de leur propre intelligence, et de ce que le contact des Grecs avait pu leur apprendre : on eut recours à eux pour les premières œuvres plastiques destinées à la décoration des temples.

Vers la fin de la seconde guerre punique, les Romains s'étant trouvés en relation avec les Grecs et ayant fait alliance avec eux, commencèrent à sentir naître le goût de l'art véritable : Claudius Marcellus, après la prise de Syracuse, rapporta à Rome les premiers ouvrages grecs et employa ces brillantes dépouilles à la décoration du Capitole; Capoue, réduite par Q. Fulvius Flaccus, vint augmenter les richesses sculpturales de la ville éternelle. L'introduction du culte des divinités grecques à Rome rendit plus étroits les rapports des deux nations : on commanda non-seulement des idoles aux Hellènes, mais on fit encore venir des artistes qui travaillèrent à peupler les temples. Tous ceux que le sort des batailles livrait aux mains des légions romaines étaient aussi ramenés dans la métropole, et leur influence civilisatrice fut telle que les familles patriciennes tenaient à faire instruire leurs enfants dans la peinture et la sculpture : ainsi fit l'illustre Paul Émile, comme nous l'apprend Plutarque.

L'augmentation de la richesse publique devait nécessairement développer l'instinct du luxe et le goût du beau. Lépide avant d'être consul possédait une maison qui passait pour la plus élégante de Rome ; trente ans plus tard, elle était la centième dans l'ordre de la beauté. César allait paraître ; simple citoyen, il se classait déjà parmi les plus magnifiques, par sa passion pour les tableaux, les pierres

gravées, les figures de bronze et d'ivoire; consul, il éleva le Forum et répandit les monuments dans les villes de l'Italie, de la Gaule, de l'Espagne et des colonies romaines. Les victoires de Lucullus, de Pompée et d'Auguste amenèrent à Rome un essaim d'artistes prisonniers qui, bientôt affranchis et réunis aux hommes éminents qu'amenait de la Grèce l'espoir d'un lucre rémunérateur, formèrent cette cohorte intelligente dont le renom rejaillit sur Rome même, et la fit croire plus avancée dans les arts libéraux qu'elle ne l'était réellement.

Il est à remarquer, en effet, que tant qu'il exista une école mère d'où la lumière arrivait pure, le goût put se soutenir; mais, quand la Grèce, éteinte et avilie, ne fut plus qu'une esclave romaine; lorsque les dernières villes demandèrent comme une faveur de substituer la langue latine à la pompe harmonieuse de l'idiome d'Homère et de Sophocle, tout fut dit; cette armée docile d'affranchis n'eut plus qu'un désir : flatter ses maîtres; nulle pensée individuelle, nulle initiative généreuse ne vint relever la gloire hellénique prête à disparaître; l'imitation des anciens chefs-d'œuvre fut s'amoindrissant, en sorte qu'il n'y eut, à proprement parler, aucune école nationale et que les meilleures productions dues à des mains romaines furent les moins faibles réminiscences des œuvres helléniques.

On comprend qu'en de pareilles conditions la céramique devait rester dans un rang fort secondaire; plus de ces vases peints où l'élégance des compositions, la sûreté du dessin compensaient l'infériorité de la matière; ce qu'il fallait aux Romains dans leurs palais de marbre pavés de mosaïques, ornés de peintures, c'était l'or et l'argent, les coupes de pierres précieuses, les murrhins, dont un seul eût fait la fortune d'une famille.

Les rares œuvres céramiques travaillées avec soin et empreintes d'un goût voisin de celui des Grecs, sont celles en terre rouge à reliefs d'Arezzo, en Étrurie. On a trouvé sur des vases de cette espèce les noms d'Antiochus, de P. Cornelius, Florentinus, C. Rufrenius Pictor, A. Titus et Victorianus. La poterie rouge d'Arezzo est d'ailleurs le prototype d'une fabrication portée partout où les Romains ont établi leur domination, et dont on trouve de nombreux spécimens en France. Quelques-uns de ceux-ci sont signés par Agatopus, Amandus, Diogènes, Enodus, Primus, Sabianus, Strobilus et Vibianus.

Une coupe profonde en terre à couverte noire, porte, à l'intérieur,

un buste de Silène barbu vêtu d'une tunique à manches et jouant de la double flûte ; autour on lit : CALENUS CANOLEIUS FECIT, *Calenus Canoleius a fait;* une bordure de feuilles de lierre et de fleurs encadre l'inscription, et au-dessus sont des flots et des oves. Ce genre à reliefs a été pratiqué par les Romains, concurremment à l'autre, mais en bien plus petite quantité.



Vase d'Arezzo.

Ce n'est pas à dire que la poterie commune n'ait pas été cultivée; de nombreux fragments prouvent le contraire, et l'on trouve particulièrement aux environs d'Anzio, l'ancienne Antium, des amphores semblables à celles des Grecs. Les ruines de Carthage ont fourni une de ces amphores inscrite des noms de Longinus et Marius, consuls en l'an 104 av. J. C.

Mais la plastique romaine véritablement intéressante est celle destinée à la décoration des édifices et des intérieurs; en effet, jusqu'au moment où Rome, maîtresse tranquille de la Ligurie, eut à sa disposition les carrières de Luna (Carrare), le marbre était excessivement rare, et c'est la terre cuite qui fournissait les antéfixes, les métopes et les bas-reliefs historiés des temples et des riches palais.

Nous n'avons pas besoin de nous étendre ici sur les mérites de la plastique sculpturale; la collection sans pareille réunie au Louvre montrera aux curieux, mieux et plus éloquemment que toutes les descriptions, à quelle perfection cette branche de l'art était parvenue soit chez les Grecs commerçant avec Rome, soit dans les mains des Hellènes établis en Italie. Une lettre de Cicéron à Atticus nous apprend qu'on tirait alors d'Athènes un grand nombre de ces bas-reliefs, et le grand écrivain demande lui-même à son ami les types dont il désire orner son atrium. Aussi, bien que la plupart des ouvrages classés au Louvre proviennent de Tusculum ou de *Roma vecchia*, localités de la campagne de Rome où s'élevaient les plus magnifiques villas, nous ne chercherons même pas à distinguer, dans ces ouvrages, ceux évidemment grecs de leurs imitations.

Ce que l'observateur reconnaîtra d'abord, c'est que la plupart des sujets traités se rapportent à la mythologie héroïque de la Grèce : c'est Hercule, le héros dorien par excellence, tuant l'hydre de Lerne, domptant le taureau de Crète, ou combattant le lion de Némée; Thésée,

l'Hercule ionien, se signalant par la défaite des brigands et des monstres, ou bien encore luttant contre les Amazones.

Le cycle troyen fournit aussi son contingent; Pâris en habit phrygien, fuit sur un quadrige entraînant Hélène enveloppée dans sa draperie. Le pendant de cette scène nous montre l'épouse pardonnée ramenée par son époux; cette fois Hélène ne cache plus ses



Terre cuite. (Musée du Louvre.

attraits; triomphante dans sa beauté, elle l'étale fièrement à tous les yeux et guide le char où Ménélas, debout derrière elle un pied pendant prêt à toucher la terre, semble impatient de retrouver le toit conjugal.

Penthésilée tuée par Achille et inspirant de l'amour à son meurtrier, est l'un des sujets affectionnés par les artistes grecs; Panœmus, frère de Phidias, l'avait peint sur les barrières du trône d'Olympie; beaucoup de sarcophages le reproduisent avec une intention symbo-

lique et sacrée; le Louvre nous l'offre sur une terre cuite trouvée à Ardée; l'amazone mourante laisse tomber sa bipenne (hache double); Achille soutient la guerrière, après l'avoir débarrassée de son casque et de ses armes; ainsi dépouillée, elle laisse voir des traits dont Quintus, de Smyrne, nous dit que les Grecs furent éblouis « parce qu'elle ressemblait aux dieux bienheureux. » L'expression donnée par l'artiste à Achille rend bien la pensée du poëte; il y a plus que de la pitié et du regret dans cette mâle et noble figure.

L'histoire d'Ulysse occupe aussi une large part dans cette suite : voici le roi d'Ithaque attaché au mât de son vaisseau et fuyant les séductions des Sirènes; là Pénélope assise pleure l'absence de son époux; ailleurs, revenu dans son palais, le prudent monarque cache sa présence et impose silence à sa nourrice qui l'a reconnu ; il ne veut reparaître aux yeux de sa chaste épouse qu'après l'avoir délivrée de ses odieux prétendants.

Mais laissons les héros, car voilà les dieux; c'est Jupiter entouré des Curètes qui dansent en frappant sur leurs boucliers pour empêcher ses vagissements de parvenir jusqu'aux oreilles de Saturne; c'est Apollon et la victoire, puis Minerve présidant à la construction du navire Argo : ici la déesse est assise enseignant au pilote Tiphys, debout devant elle, comment il doit attacher la voile au mât, tandis qu'Argus, assis lui-même, le ciseau et le marteau à la main, travaille attentivement cette galère destinée à la première entreprise nautique des Grecs. Bacchus et son thyrse fournissent de nombreux sujets : le dieu, monté sur un char traîné par des lions ou des panthères, dirige le bruyant cortége des bacchantes échevelées, des satyres, des faunes et des ménades. Plus loin on le voit chez Icarius; l'Athénien, étendu sur le lectisternum, a sa fille Érigone assise auprès de lui. Dans cette autre plaque de revêtement à fond bleu, voyez ces faunes sveltes et nus qui dansent en foulant dans une cuve les raisins mûrs; comme ils sont alertes et vigoureux; comme la violence de leur exercice tient déjà du délire orgiaque! Que disions-nous? leur mouvement est repos, leur délire est sagesse, comparés à ce que nous montre la bacchanale voisine. Quelle pose voluptueusement violente dans cette femme jouant de la double flûte et laissant aller au vent les vêtements qui couvraient ses charmes; le bacchant qui ne peut plus danser sans l'appui de son thyrse, le faune dont la main alourdie frappe un

tympanum, seraient enivrés par tant de beauté si leurs yeux n'étaient obscurcis déjà par les fumées du vin.

Ce que nous venons de dire est presque une digression, car, dans un livre spécialement consacré à l'histoire des vases devait-il nous être permis d'entrer, sous prétexte de terre cuite, dans le domaine de la statuaire? Certes une juste admiration nous a peut-être entraîné un peu loin sur cette pente glissante; mais nous ne pouvions nous arrêter à la limite exacte où la sculpture devient un art spécial indépendamment de la matière qu'il a plu à l'ébauchoir ou au ciseau d'animer de sa suprême puissance.

Est-ce que nous garderons le silence sur cette série nombreuse de statuettes en terre, chefs-d'œuvre de délicatesse et de goût, qui de la Grèce ont rayonné dans toutes les contrées civilisées? Non, car un fait nouveau, important pour l'histoire de la céramique, vient de prouver l'étroite liaison existant entre ces simulacres et les vases eux-mêmes.

Nous n'avons pas besoin de rappeler que ces figurines représentent, pour la plupart, les divinités nombreuses des cultes hellénique et romain; notre savant ami, M. Adrien de Longpérier, a pu même réunir au Louvre une série presque complète de statuettes d'enfants qui ne sont autres que les génies de ces dieux; mais, dans sa profonde sagacité archéologique, l'éminent conservateur des antiques avait deviné qu'il y avait certaines de ces figurines, qui, aussi bien que des fleurons ou des emblèmes détachés trouvés en grande quantité dans les fouilles, devaient être le complément de monuments quelconques, et concourir à un ensemble ornemental. Les vases à figures modelés dans la Grande-Grèce vinrent démontrer l'exactitude de ces suppositions; on y put voir en place et les statuettes et les emblèmes d'applique dont les spécimens égarés encombraient les musées en se dressant comme autant de points d'interrogations devant les historiens et les curieux.

On sait donc ce que sont ces divinités à base souvent irrégulière, ces génies voltigeant pourvus d'un point d'attache, ces néréides, ces centaures tronqués par le milieu, et tel vase brisé pourrait retrouver sa parure au moyen de ces fragments dépareillés.

La plus intime liaison existait, on le voit, entre les modeleurs de statuettes et les modeleurs de vases; on pourrait peut-être même

identifier les artistes gréco-italiens qui ornaient les vases de l'Apulie aux *sigillarii* si nombreux dans la Rome des Césars, et dont le métier consistait, paraîtrait-il, non pas à faire des sceaux, mais des images de terre destinées à figurer chez chaque citoyen à titre de dieux lares et de protecteurs du foyer domestique.

CHAPITRE II

MOYEN AGE

Le luxe des bas temps de l'empire romain devait avoir pour effet de réduire à néant l'industrie céramique; des gens vêtus de pourpre et de soie qui, jusque sur leurs chaussures, se couvraient de broderies, de perles et de pierres précieuses, ne pouvaient souffrir autour d'eux la rude poterie de terre, fût-elle même ornée des sombres décors acceptés par les Grecs. Les vases d'or, de jaspe, de sardoine, d'onyx, voilà ce qu'on trouvait chez les grands et dans les temples.

Le pavage des basiliques empruntait au marbre ses dispositions symétriques; les voûtes brillaient de l'éclat des mosaïques à fond d'or; les colonnes elles-mêmes se tordaient en spires multicolores, et des voiles de soie s'étendaient devant l'autel au moment où le prêtre prononçait les paroles sacramentelles.

Eh bien, comme pour protester contre l'ingratitude et la mobilité humaines, la terre, l'humble terre cuite se glissait au milieu de ces pompes; les voûtes hardies que l'œil osait à peine mesurer sous leurs éclatantes images, ces voûtes qui, construites en pierres, se seraient effondrées par leur propre poids, c'est à la céramique qu'elles doivent d'exister encore pour exciter notre admiration; des espèces de bouteilles tronquées, enfilées l'une dans l'autre et disposées par courbes parallèles, forment la charpente ingénieuse de ces vastes constructions, chefs-d'œuvre de l'architecture en voie de transformation.

Certes, au moment où l'Italie employait une partie de ses usines à une production aussi spéciale et aussi bornée, d'autres ouvrages devaient sortir des mains de ses potiers; la modeste lampe du campa-

gnard, les ustensiles culinaires du pauvre, les vases à transporter l'eau, à conserver l'huile, le vin, les graines nourricières, tout cela continuait à se fabriquer, mais sans caractère artistique et sans goût.

Il faut traverser les époques de lutte entre la civilisation mourante et les envahisseurs barbares, il faut laisser ceux-ci chercher à leur tour les lumières d'une civilisation nouvelle, pour retrouver la céramique courbée l'une des premières sur le rude sillon du progrès.

Nous ne décrirons pas ici les espèces de transition qu'on appelle poteries germaines et gauloises, et qui, si grossières qu'elles soient, ne sont qu'un dernier reflet de l'art païen, désormais condamné comme les religions qui l'avaient fait naître.

Nous voici dans l'époque chrétienne; les aspirations septentrionales se manifestent d'abord par les tendances rêveuses de l'architecture ogivale et par les sveltes et immatérielles conceptions de la statuaire; puis les hommes du Nord, non contents d'avoir envahi des contrées tempérées, semblent fatalement poussés vers l'Orient; ils imagineront bientôt les croisades pour aller réchauffer leurs cœurs au foyer de la religion, pour enrichir leur poésie du mirage étincelant du soleil et de l'art.

Une sorte d'intuition indique d'ailleurs à ces naïfs chercheurs qu'en d'autres lieux la nature, interrogée avec amour, a dévoilé des secrets dont l'ornementation a tiré le plus heureux emploi. Sculpteurs, peintres, potiers regardent autour d'eux; la vigne, l'églantier, le trèfle des champs leur apparaissent comme choses dignes d'être reproduites par le ciseau, l'ébauchoir et le crayon, et tout un art, toute une veine fertile s'ouvrent devant leur intelligente initiative.

Or, du portique des temples, du chapiteau compliqué des colonnes, cette ornementation ingénieuse va descendre sur les dalles historiées, en attendant qu'elle pénètre dans l'intérieur de tous pour enrichir la vaisselle d'usage et rehausser la parure des dressoirs en chêne. Jusqu'au douzième siècle, les pierres de diverses couleurs, combinées en mosaïques, avaient satisfait aux besoins de l'architecture; à ce moment, une idée nouvelle s'applique partout à la fois; des briques en terre rouge, de formes diverses, se substituent à la pierre; on couvre leur surface d'une couche mince d'argile blanche dans laquelle s'incrustent des figures ou des méandres d'une terre plus foncée, ou réciproquement; ces briques vernissées et cuites peuvent résister ainsi aux effets

réitérés de la marche des fidèles, et remplacer à peu de frais les ruineuses mosaïques. D'ailleurs, la combinaison des pièces permet de faire concourir des motifs restreints à une ornementation d'ensemble, et le changement du ton fondamental des terres introduit une variété relative dans des compositions condamnées à une sorte d'uniformité. Rien n'est plus curieux que l'étude de ces carreaux où, avec des moyens rudimentaires, l'art commence déjà à manifester sa puissance; là, dans un échiquetage gracieux, la fleur de lis de France rehausse de distance



Carreau incrusté. (Normandie.)

en distance un semé de trèfles et de rosaces; ailleurs, des rinceaux aux feuilles découpées se combinent en bordures gracieuses; des cercles divisés en sautoir reçoivent dans leurs sections des étoiles ou des soleils héraldiques; ici ce sont des guerriers couverts d'armures et montés sur des chevaux richement caparaçonnés, qui courent l'un sur l'autre, l'épée levée, le bouclier couché sur la poitrine; puis des têtes, des bustes, des lions, des aigles, tout ce que la fantaisie pittoresque, aidée des ressources de la science du blason, peut inventer pour animer les froids compartiments de la dalle et donner un sens aux vastes nefs que le chrétien foule chaque jour sous ses pas.

L'abbaye de Voulton, près Provins, la galerie des chasses de Saint-Louis à Fontainebleau, un château près Quimperlé, Saint-Étienne d'Agen, les monuments du Crotoy, de Rue, de Cosne, des départements de l'Ain et du Calvados, offrent de curieux spécimens de cette fabrication céramique, non moins répandue et non moins brillante en Angleterre.

La plupart des combinaisons ornementales rappellent ce que l'on est habitué à voir dans les anciennes étoffes de l'Orient, et l'on doit d'autant moins s'en étonner que, dès le neuvième siècle, les carreaux incrustés ou émaillés étaient en usage en Égypte et en Syrie.

Il serait donc oiseux d'examiner aujourd'hui si, comme on l'a prétendu pendant longtemps, l'art de couvrir la terre d'un vernis de plomb fut inventé à Schlestadt par un potier anonyme dont la mort eut lieu en 1283. Non-seulement alors l'emploi des carreaux vernissés était fort répandu, mais encore le fragment de vase conservé à Sèvres, et provenant d'une tombe de l'abbaye de Jumiéges, qui date de 1120, prouve que les enduits colorés s'appliquaient aussi aux poteries réservées pour brûler l'encens dans les cérémonies religieuses. Des Grecs de l'Asie Mineure, le secret du vernis de plomb avait passé aux Romains, qui le transmirent certainement à leurs nombreux clients, et surtout aux intelligents Gaulois.

Au douzième siècle, la fabrication et le commerce de la poterie en France avaient pris un énorme développement. « La céramique, nous dit le Bas, est mentionnée parmi les principaux articles qui figuraient sur les marchés et dans les grandes foires du pays. »

Les sables de nos rivières ont conservé à travers les siècles des fragments de pòteries qui viennent aujourd'hui révéler aux curieux l'état des arts dans ces époques si peu connues; c'est ainsi qu'on a pu retrouver, à l'extrémité orientale de la cité, des pots ornés de fleurs de lis en relief ou de la légende en lettres gothiques : Vive le roi! C'était dans ces récipients que les bourgeois de la capitale venaient retremper leur patriotisme et leur gaieté; les guinguettes officielles retentissaient de chansons bachiques, et les pots vides allaient dans la Seine soit pour exprimer le comble de la joie, soit pour dissimuler la répétition des libations votives. Mais le cabaretier ne calculait pas l'écot sur le nombre des mesures vides; la craie fatale inscrivait sur le mur ses hiéroglyphes irrécusables, à mesure que la fille joufflue venait remplir un nouveau hanap de terre.

Nous venons de parler de l'inscription si fréquente *Vive le roy!* Cette habitude de faire parler la poterie est un des signes de l'enfance de l'art aussi bien que de sa décadence; au moyen âge les légendes entrent pour la plus grande part dans la décoration des vases. Aussitôt que la vernissure s'applique sur une terre à deux

Germain, un présent de même nature lui fut offert ; trois siècles n'avaient donc point affaibli la réputation de l'usine.

Les différents auteurs qui ont écrit sur les poteries du Beauvoisis ont discuté la question de savoir si les pièces de choix, celles où se manifeste une certaine recherche de forme ou de décor, devaient être assimilées au grès ou à la terre vernissée. C'est là une question sans intérêt et à laquelle on n'attache nulle valeur lorsqu'on a vu, dans l'une et l'autre matière, des pièces sorties des mêmes moules et travaillées avec un soin égal. Certes, on peut présumer, d'après les expressions employées au seizième siècle pour désigner les vases de Savignies, qu'il s'agit d'un grès, puisqu'on dit : *la poterie azurée*, et que la plupart des grès montrent du bleu ; mais nous avons vu fréquemment des buires, des hanaps, fond brun ou fond vert, à reliefs relevés de vernis jaunes et violacés, qui ne cédaient en rien, pour la netteté des fleurs de lis, des couronnes, des rinceaux sigillés, aux plus belles cruches azurées à réserves grisâtres et à rehauts de manganèse.

Mais nous reviendrons plus longuement sur les grès français en parlant de la Renaissance et des fabrications réputées de la Flandre et de l'Allemagne.

Ici la véritable difficulté consiste à indiquer les provenances et à déterminer des époques : en effet, il faut distinguer des œuvres de Beauvais, celles de la Bretagne et du Poitou, les terres vernissées et les poêles de l'Alsace et de la Lorraine, longtemps confondus parmi les produits allemands, et retrouver enfin les ouvrages de *potherie de verderie* qui se faisaient à Sadirac à quelques lieues de Bordeaux.

De ces restes de nos anciennes industries, les uns portent les signes indubitables de la Renaissance, et nous en parlerons le moment venu ; mais les autres ont des caractères tellement ambigus, ils tiennent si étroitement aux anciennes époques, qu'on nous pardonnera de n'être point trop scrupuleux dans leur classification.

Un seul exemple fera comprendre la difficulté d'un classement rigoureux des poteries de transition, et le danger des anachronismes dont nous parlions plus haut : chacun a vu, soit au musée du Louvre, soit à Sèvres, les exemplaires d'un grand plat vernissé en vert ou en brun et richement relevé d'inscriptions, d'ornements et d'emblèmes en relief ; ces inscriptions, en gothique, ont, comme beaucoup

d'autres détails, un caractère religieux ; on y lit : « *O vos ōnes qui trāsitis per viā, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus. Pax vobis* + *Fait en décembre MD*^{c}. *XI.* O vous tous qui passez par cette voie, examinez et voyez s'il est une douleur semblable à ma douleur. Paix à vous. Fait en décembre 1511. » Tous les insignes de la passion dessinés en relief, le chiffre de Jésus entouré de rayons, celui de la Vierge et les mots *Ave Maria*, disent assez que ces sortes de plats ornaient, dans les églises, le chemin de la croix ; on comprend alors de quelle bouche divine tombent les tristes paroles imprimées plus haut. Entre chacune des lettres de la *Salutation* est un écu couronné et renfermant, par alternance, une fleur de lis et le chiffre K, initiale du nom de Charles VIII. Sept autres grands écussons montrent les armes de France à la couronne ouverte, celles écartelées de France et de Dauphiné ; l'écu parti de France et de Bretagne ; celui aux seules hermines de sable sur argent, et enfin un blason de fantaisie où, au-dessus de deux étoiles et d'une sorte de *masse*, figure parlante, ressort le nom de Masse, qui est évidemment celui de l'artiste.

Or il est facile de remarquer une véritable contradiction entre la date et les emblèmes de ce plat ; Charles VIII, dont il porte le chiffre, était le premier époux d'Anne de Bretagne, qui fut remariée en 1499 à Louis XII. C'est donc le double L de celui-ci qui eût dû, en 1511, remplacer le K, si l'artiste n'avait employé, sans scrupule et sans réflexion, les moules conservés depuis longtemps dans l'atelier.

Mais un intérêt particulier s'attache ici à la reproduction répétée des hermines de Bretagne. N'est-ce point une présomption d'origine lorsque l'on sait que cette contrée fut un centre important de fabrication céramique ? En effet, la collection de M. Giraud de Savine offre, en particulier, plusieurs faïences vernissées en vert, spécialement ornées des hermines ou de l'écu de Bretagne ; ce sont, entre autres de ces pots à surprise, à couvercle soudé, ou à jour par le haut, qui faisaient la joie de nos naïfs ancêtres.

On peut voir à Cluny plusieurs pots de même nature vernissés en brun avec pastillages blancs, jaunes et verts qui viennent établir comme une transition entre le moyen âge et la Renaissance. On y trouve également un biberon armorié avec la devise : TANT QVE IE VIVE AVLTRE NAVRE ; cette devise est celle adoptée par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, lors de son mariage, en 1429, avec Isabelle de Portugal.

Le vernis bleu, terni par la terre sous-jacente, prouve qu'il ne faut pas considérer absolument l'expression de poterie azurée comme signifiant un grès cérame, et qu'on a fabriqué des *vases azurés* ailleurs qu'à Beauvais, car celui-ci est très-certainement bourguignon.

Mais pour revenir aux choses d'un aspect plus franchement gothique, et où se révèle peut-être la même inspiration orientale qui a produit les *graffiti* italiens, arrêtons-nous devant le plat à engobe du musée de Sèvres; au centre, un arbre à grosses fleurs semblables aux tulipes persanes, se dresse orgueilleusement; autour, une bordure coupée de galons est simplement losangée; puis, sur le marly, interrompue par des fleurons, est cette devise : *Je cuis planter pour raverdir. Vive Truppet.* Ce brave potier accolant son nom à une acclamation ordinairement réservée au souverain, était sans doute l'auteur de l'ouvrage, et il se l'était consacré par un vœu de bon augure. Son œuvre annonce d'ailleurs un homme de talent, et elle forme à nos yeux le type d'un genre que nous croyons pouvoir attribuer au midi de la France.

Au surplus, nous considérons le plat de Truppet comme l'un des chefs-d'œuvre de maîtrise qu'il était d'usage d'exiger des artisans au moment de leur accession dans le corps de métier dont ils voulaient faire partie. Cette obligation, celle plus onéreuse encore d'offrir en redevance au seigneur de la terre certaines pièces de choix, avaient pour résultat de maintenir l'industrie dans une voie constamment progressive. M. Benjamin Fillon, en donnant la figure d'un fragment enrichi de l'écu des d'Argenton soutenu par une sirène, écrit : « Cet échantillon provient sans doute d'un pot analogue à ceux mentionnés dans l'extrait suivant d'un aveu rendu au seigneur de Villeneuve, paroisse de Plénée-Jugon, par les potiers qui avaient établi leurs fours sur la lande aux Brignons, dépendance de ce manoir :

« Lesdits potiers ont reconnu et reconnaissent ledit seigneur pour leur seigneur terrien, et se sont obligés de s'assembler le dimanche de devant le jour de Saint-Jean-Baptiste de chaque année, et d'accompagner et assister le dernier marié d'entre eux, qui doit avoir un vase de terre garni de fleurs, avec les armes dudit seigneur; et chacun desdits potiers doit avoir une fleur en main, avec un sonneur et joueur d'instrument, et tous de compagnie doivent entrer en l'église paroissiale de Plénée, en la chapelle dudit seigneur, qui sera dans son banc, lui pré-

senter ledit vase, ou à autres de sa maison ou à ses officiers, à peine audit nouveau marié de soixante sous monnoie. Outre, chacun desdits potiers doit, le premier jour de chaque année, aller trouver ledit seigneur à Villeneuve, et, pour étrennes, lui présenter un chef-d'œuvre de leur main et métier, à peine de quinze sous d'amende. Doivent en outre, sur tous les vases qu'ils font, excédant le prix de trois sous, mettre les armes du seigneur, à peine de quinze sous. »

Nous ne prétendons pas généraliser ce qui peut n'être ici qu'une exigence individuelle; pourtant, si l'on pouvait supposer que le sei-



Plat gravé sur engobe. (Musée de Sèvres.)

gneur de Villeneuve eût basé cet aveu sur des coutumes assez répandues en France, cela expliquerait et la fréquence des armoiries sur les anciennes poteries, et l'absence presque absolue des marques d'ateliers: le blason disait tout et assurait au tenancier la protection du seigneur contre toute concurrence.

Les contrées de l'Ouest n'ont fourni à M. Fillon qu'une figure emblématique sous un vase : c'est l'oie de la plaine de Thouars, et encore ce signe est-il peut-être simplement une allusion à la puissance des seigneurs d'Oiron?

Est-ce tout? devons-nous clore l'histoire céramique du moyen âge par les terres vernissées? Tel n'est pas l'avis de M. Houdoy (de Lille), qui, dans de récentes publications, vient de prouver par des actes authentiques l'existence à Hesdin d'un four céramique appartenant à Jehan le Voleur, peintre attaché au service de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne; cet artiste livrait en 1392 et 1393 des carreaux *peints à images, à devise et de pleine couleur* qui servaient à la décoration de la *Court* d'Arras et d'une chambre *gloriette* (très-ornée) du château de Hesdin. Or M. Houdoy fait observer avec raison qu'au moment où le quatrième fils de Jean II accordait un privilége à Jehan le Voleur, ce ne pouvait être pour la fabrication des pavages incrustés qui se faisaient partout, mais pour une chose nouvelle et importante comme peut se considérer l'invention de la terre émaillée, qui serait indiquée par les expressions de *carreaux paints et jolis*, *carreaux de peinture*, *carreaux à ymaiges*. On ne saurait perdre de vue, d'ailleurs, que si Jehan le Voleur était un peintre de talent, sa fabrication était soumise à la suprême surveillance d'un artiste plus illustre encore, Melchior Broederlin, spécialement attaché à la cour de Bourgogne. Et lorsqu'il s'agit d'*ordener et drecher* les carreaux, c'est-à-dire de les mettre en place, ce travail doit expressément se faire sous les yeux de l'auteur; ceci implique la difficulté d'une réussite parfaite, ce qui n'existerait pas s'il s'agissait de simples combinaisons géométriques ou d'entrelacs ordinaires.

Nous sommes heureux de nous ranger à l'opinion de M. Houdoy; nous trouvons si souvent, dans les documents, l'expression de *poterie blanche* alors que, d'après les idées générales, la faïence n'existait pas, qu'il nous semble naturel de faire remonter, en France comme en Italie, l'invention de l'émail blanc à une époque bien antérieure à celle qu'on a jusqu'ici attribuée à sa découverte. Ajoutons que, depuis la publication des ingénieuses déductions de l'auteur lillois, les monuments ont parlé pour lui donner raison. On a trouvé à Hesdin quelques-uns des carreaux émaillées de Jehan le Voleur; ce sont des fragments de draperies émaillées, indiquant un sujet à personnages.

CHAPITRE III

RENAISSANCE

§ 1. — RENAISSANCE ITALIENNE. — SES PREMIÈRES ŒUVRES CÉRAMIQUES.

Dans les sociétés civilisées, les idées marchent incessamment; le progrès se réalise par la modification graduelle du travail intellectuel et de l'œuvre des mains; puis, à un moment donné, sous l'impulsion d'une intelligence supérieure, les masses s'aperçoivent du chemin parcouru; on crie au miracle, on fait honneur à celui qui a divulgué la pensée latente, de la gloire qu'elle va répandre sur une époque : c'est ainsi que se consacrent les grands siècles. C'est là l'histoire de la Renaissance en Italie comme en France.

Que l'on ne croie pas cependant que nous voulions nous faire le détracteur de Léon X, de Louis XII et de François Ier. Notre intention est de prouver seulement qu'il faut chercher l'origine des grands mouvements sociaux bien en deçà de l'époque de leur éclatante manifestation.

Au point de vue spécial de la céramique, la renaissance italienne, c'est l'invention de l'émail d'étain ou l'*invetriature* de la terre commune; c'est l'application par Lucca della Robbia de cet émail sur la sculpture en argile cuite, et son apposition sur une vaisselle élégante qui, décorée habilement de sujets empruntés aux grands maîtres des écoles nouvelles de peinture, devait rivaliser avec l'orfévrerie et même la remplacer en partie.

Il est superflu de dire aujourd'hui que les commencements du procédé sont antérieurs de beaucoup au seizième siècle. Dans l'étude si

consciencieuse qu'il a faite des anciens disques de faïence incrustés dans les églises d'Italie, M. Drury Fortnum a constaté, contrairement aux fables accréditées de longue date, qu'il ne fallait pas voir dans ces disques les trophées rapportés par les Pisans de leurs excursions contre les Arabes, mais bien une décoration inventée, dans le pays même, par suite de la découverte des procédés de l'émaillerie sur terre cuite. Un seul fragment de l'église de Sainte-Cécile, à Pise, est d'origine persane. Voilà donc, du onzième au treizième siècle, la poterie italienne appliquée aux monuments, d'abord avec de simples ornements sur engobe, puis couverte d'émail, et enfin enrichie des reflets métalliques inspirés, prétend-on, par la vue des ouvrages dorés produits par les Maures des îles Baléares.

Au quatorzième siècle, des œuvres éparses, qu'on ne saurait rattacher à aucune école, montrent l'état d'avancement de la céramique émaillée; c'est, au Louvre, la plaque votive où figurent saint Crépin et saint Crépinien, entourés des instruments de la *cordouanerie*, et travaillant à la confection de poulaines exagérées. Par la facture savante, la blancheur du vernis, l'harmonie de l'ensemble, cette pièce ressemble bien plus à un carreau persan qu'à l'essai d'une fabrication dans l'enfance.

Voici une autre œuvre curieuse. C'est un plat ou bassin au fond duquel est un cavalier chaussé encore de la poulaine, coiffé du bicoquet et serré dans un justaucorps comme on les portait au commencement du quinzième siècle; il élève un gobelet vers ses lèvres en portant une santé; les deux lettres gothiques TE, placées à côté du verre, l'expriment suffisamment : *TE*, à toi, dit le buveur; c'est le souhait du départ, le coup de l'étrier. Autour du sujet principal courent des rinceaux chargés de feuillages et de sortes de tulipes dont le style presque persan permet de reconnaître que le potier a demandé ses inspirations, de même que ses procédés, à la faïence orientale. Et, en effet, comme nous le montrerons plus tard, en étudiant les divers centres d'où sont sorties les majoliques italiennes, ce n'est nullement des îles Baléares que sont venus la méthode et le goût; c'est de l'Orient, et cela est vrai surtout pour ce qui concerne les poteries à reflets métalliques.

Mais voici autre chose; c'est un retable d'autel composé de groupes détachés concourant à une action commune : la Mise au

PLANCHE VII

ITALIE

RENAISSANCE

GOURDE DE CHASSE A SUJET HISTORIQUE, MAJOLIQUE D'URBINO

(Conf. page 312)

COLLECTION DE MADAME LA BARONNE SALOMON DE ROTHSCHILD

Pl. VII.



F[e] Liénard Imp

tombeau. Cette sculpture, presque de ronde bosse, montre pour ainsi dire le passage de l'ornementation en bois aux bas-reliefs en terre cuite émaillée. Du reste, pas de doute sur la date; l'artiste inconnu qui a signé son œuvre d'un G gothique a inscrit dans un cartouche le chronogramme 1486. Cette œuvre a-t-elle les caractères qui correspondent à l'époque énoncée? ne faudrait-il pas la vieillir de trente ans au moins? Nous allons essayer de le prouver.

Si, comme nous l'avons dit tout à l'heure, les idées et les faits marchent lentement et progressivement, les milieux et les distances doivent avoir une action incontestable sur l'accélération ou le retard du mouvement. Il y a trois ou quatre cents ans, les écrits étaient rares et accessibles au plus petit nombre; les voyages étaient onéreux et difficiles; les grands centres seuls dataient les faits; ailleurs on ne percevait que l'écho lointain et bien affaibli des proclamations de la renommée, en sorte que des hommes attardés continuaient dans leur coin à cultiver des traditions oubliées ailleurs.

Telle est, selon nous, l'histoire du retable de la Mise au tombeau : fait en 1486, il nous révèle les tâtonnements de la première moitié du quinzième siècle. Ces figures longues, à l'expression ascétique, vêtues de draperies aux plis cassés, c'est la dernière manifestation des sentiments mystiques de l'école dite gothique; la richesse des étoffes aux broderies polychromes, le style presque antique des ornements sculptés sur le sépulcre du Christ, ce sont bien les indices des idées renaissantes; mais ces tendances, presque inconscientes, disparaissent et s'effacent sous les traditions du passé.

Voilà la cause des hésitations et même des anachronismes qu'on remarque si souvent sur les ouvrages des époques de transition, et qui déroutent parfois la critique.

Comme œuvre d'art, la Mise au tombeau a une importance notable; elle offre toute la perfection technique de la statuaire des della Robbia sans en être une imitation; elle prouve donc surabondamment que le statuaire florentin appliquait à la décoration des églises des procédés connus, parfaits, dont on lui a fait honneur parce qu'il en a usé avec plus d'éclat et d'apparat que ses devanciers.

Puisque nous parlons des della Robbia et de leurs ouvrages, esquissons en traits rapides l'histoire de cette famille qui a eu, on n'en saurait disconvenir, une influence réelle sur les développements de la majolique.

Luca della Robbia, le chef de la famille, naquit en 1399 ou 1400; comme la plupart des grands artistes italiens, il consacra sa jeunesse à l'étude de l'orfévrerie, puis, sentant ses instincts se développer, il aborda la grande sculpture et se mit à tailler le marbre; vers 1438, il avait achevé les bas-reliefs célèbres qui représentent des chœurs de musique, bas-reliefs placés à la tribune de l'orgue de Sainte-Marie des Fleurs, à Florence. Accablé des commandes que lui attiraient ses succès, Luca chercha, selon Vasari, un procédé expéditif au moyen duquel il pût éviter les tâtonnements du ciseau ou les opérations multiples de la fonte. Or, comme tout statuaire doit d'abord traduire sa pensée par un modèle en terre dont l'œuvre achevée n'est que la reproduction, il imagina de faire cuire ce modèle et de le soustraire aux influences pernicieuses des variations atmosphériques en l'enveloppant d'un enduit vitrifié et inattaquable, l'émail d'étain et de plomb.

Ses premiers ouvrages dans ce genre remontent peut-être à une date antérieure à 1438; le plus ancien qui lui soit attribué par Vasari est le bas-relief de la Résurrection, placé au-dessus de la porte en bronze de la sacristie de Sainte-Marie des Fleurs; or les comptes de fabrique, conservés à partir de cette époque, n'en font pas mention. Le second bas-relief, l'Ascension, placé en 1446, indique certaines modifications dans les couleurs; on y voit apparaître le vert, le brun violacé et le jaune; le premier détachait uniquement ses figures blanches sur un fond bleu lapis.

M. H. Barbet de Jouy, qui a résumé dans un excellent volume l'histoire des della Robbia, fait observer avec raison que Luca se distingue de ses successeurs par le sage emploi des procédés de la peinture vitrifiable; statuaire, il ne s'écarte pas des principes de son art; souvent il épargne les chairs et jette l'émail blanc sur les seuls accessoires; toujours une coloration modérée rehausse les draperies ou les encadrements de ses suaves compositions; les moulures sont en petit nombre, et s'il les entoure d'une couronne végétale, les fleurs sont d'un doux relief et choisies parmi les plus simples, comme la rose d'églantier ou le lis. Le style pur, souvent raphaélesque, des ouvrages de Luca n'est pas le seul caractère auquel on puisse les reconnaître; ses procédés sont tout spéciaux : l'émail qu'il emploie est mince, délié, presque transparent; le bleu de ses fonds est calme et tendre. A ces divers indices on peut lui attribuer le bas-relief du

Louvre, *la Vierge adorant l'Enfant Jésus*. Les œuvres de Luca, répandues dans toutes les églises de la Toscane, s'arrêtent vers 1471 ; l'artiste mourut en 1481, laissant ses traditions et son héritage à Andréa, son neveu et son aide.

Andréa était né en 1437, il avait donc quarante-quatre ans lorsque son oncle décéda; on lui devait déjà sans doute un grand nombre d'œuvres qui se confondent parmi celles de l'inventeur du genre; on sait pourtant que les figures d'enfants qui décorent l'hospice des Innocents à Florence sont de lui, bien qu'elles se rapprochent du goût et du faire de Luca. Où il devient lui-même, c'est dans la fabrication des médaillons, des tableaux d'autel et des tabernacles, facilement transportables en tous lieux, et s'adaptant à tous les besoins.

En général, cette fabrication est habile, la composition est agréable, les airs de visage sont expressifs ; mais un peu de manière nuit au style ; les figures, courtes, ont des extrémités grêles ; les draperies sont roides et les cadres, alourdis par l'abus des têtes de chérubins et par la substitution des fruits aux fleurs, paraissent plus riches que gracieux.

Lorsqu'il mourut en 1528, Andréa confia à ses quatre fils le dépôt des doctrines céramiques. L'aîné, frà Ambrosio, avait pris en 1495 l'habit dominicain ; les trois autres Giovanni, Girolamo et Luca, eurent des fortunes diverses. L'œuvre commune de la famille décore l'hôpital du Ceppo, à Pistoja, construit en 1525 et achevé en 1586 par d'autres mains.

Généralement médiocres, les ouvrages de Giovanni sont signés et ne peuvent ainsi prêter à aucune confusion. Ceux de Luca et de Girolamo sont loués par Vasari ; il est à croire, cependant, que la plupart des terres émaillées de valeur secondaire, qu'on attribue à Luca l'ancien, sont sorties de leurs usines. Luca alla s'établir à Rome ; quant à Girolamo, il vint en France diriger la décoration du château de Madrid, au bois de Boulogne ; après avoir commencé la construction en 1528, il dut l'abandonner en 1550, par suite des manœuvres jalouses de Philibert Delorme. En 1553, il retourna donc en Italie ; mais lorsqu'en 1559, le Primatice remplaça Delorme disgracié, Girolamo fut remis à la tête des travaux et y resta jusqu'à sa mort vers 1567.

Le château de Madrid, appelé ironiquement par Philibert Delorme

« le château de faïence, » abondait effectivement en terres cuites émaillées ; il nous reste malheureusement bien peu de chose de cette brillante décoration, si convenable dans un climat comme le nôtre. Lorsqu'on démolit cette villa en 1792, les terres cuites, mises à part, furent vendues à un paveur qui en fit du ciment.

Telle fut cette famille dont le nom résume presque un genre spécial et une phase de l'art de terre.

N'exagérons rien pourtant ; les della Robbia eurent des compétiteurs et des élèves. Luca le vieux accueillit dans son atelier un certain Agostino da Duccio, que Vasari crut être un de ses frères, mais qui n'avait avec le maître d'autre parenté que celle du talent. Les œuvres d'Agostino ont une grande analogie de style avec celles de Luca ; les chœurs de musique de celui-ci furent traduits en terre par son élève pour décorer la façade de l'église de San Bernardino, élevée en 1461.

Dans les premières années du seizième siècle, un artiste florentin porta en Espagne l'art des majoliques, et plusieurs bas-reliefs de lui décorent la façade de l'église de Santa Paula, à Séville ; cet artiste est Niculoso Francisco, de Pise, qu'on peut croire, d'après son style, élevé dans les ateliers primitifs de la Toscane, et peut-être par les della Robbia eux-mêmes.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que Vasari considère Luca l'ancien comme celui qui essaya le premier d'appliquer la peinture en couleurs vitrifiables sur la vaisselle ; si le contraire est démontré aujourd'hui, il n'en est pas moins possible que Luca ait peint sur faïence, et que des artistes de son école aient pu, dès lors, unir les bas-reliefs à une décoration de carreaux émaillés, dits *azulejos*, comme on en trouve abondamment en Espagne et en Portugal.

Quant à la vaisselle émaillée, ses commencements sont encore couverts d'un voile impénétrable ; mais, au moment où le secret de ce genre de peinture commence à se répandre, on le voit se diviser par groupes et se spécialiser par régions. C'est qu'en effet les écoles se caractérisent par le signe indélébile du talent de leurs chefs, et se perpétuent par l'énergie du patronage local. Pour étudier avec fruit les majoliques, il faut donc les comprendre dans un coup d'œil d'ensemble, en cherchant la physionomie imprimée à chaque région par l'artiste ou le prince inspirateur, et rejeter au second plan les pièces

dues à l'initiative individuelle de quelques inconnus dont on peut distinguer la manière ou colliger les monogrammes, mais qui restent étrangers à l'histoire générale.

Avant d'aborder cette étude, rappelons que les faïences italiennes sont peintes sur le cru et cuites au grand feu; elles y gagnent une franchise de ton extraordinaire; un vernis plombeux posé par-dessus la peinture lui donne un gras et un glacé tout à fait merveilleux. Nous devons ajouter qu'il y a une distinction difficile à établir entre la vraie faïence émaillée et une fabrication très-voisine, que les auteurs anciens, notamment Passeri, désignent sous le nom de demi-majolique. Celle-ci rentrerait dans la classe des poteries vernissées, car sa blancheur ne serait pas due à l'oxyde d'étain, mais à une couche légère d'argile blanche étendue sur la pâte pour dissimuler sa couleur; c'est ce qu'on nomme une engobe; la peinture étant exécutée sur cette terre blanche, on aurait recouvert le tout d'un vernis plombeux à *reflets nacrés* qui, toujours selon Passeri, aurait fondé la réputation de l'usine de Pesaro.

Les reflets nacrés, dorés, ou rouge rubis des faïences, ne tiennent pas à la nature du vernis, mais à l'emploi de certains métaux révivifiés au four par un tour de main; ce qui le prouve, c'est que, même dans les produits de Pesaro, les parties blanches ne sont jamais chatoyantes; le jaune et le bleu s'irisent seuls sous l'influence du rayon lumineux. Quant à la question de savoir si toutes les pièces à reflets sont en demi-majolique, elle est tranchée depuis longtemps dans le sens contraire à l'opinion de Passeri; les plus brillants reflets rehaussent des peintures appliquées sur un émail blanc parfaitement caractérisé, tandis que des demi-majoliques décorées de couleurs diverses n'ont aucune de leurs parties susceptible de s'iriser ou d'affecter le reflet cuivreux.

A. FABRIQUES DE LA TOSCANE.

CHAFFAGIOLO. — Rien n'est plus fréquent, dans l'histoire céramique, que les fabrications hors ligne destinées à conserver le nom des plus obscures bourgades. En France, Oiron et Sèvres en fournissent l'exemple; aussi, par un penchant irrésistible chez nous, certains esprits persistent à attacher le nom d'Henri II à la faïence fine de la Renaissance, et à qualifier de porcelaine royale les œuvres créées par la compagnie établie d'abord à Vincennes.

Un fait analogue s'est produit en Italie. On s'est longtemps étonné que la Toscane, foyer de lumière et de civilisation, fût demeurée étrangère au mouvement qui entraînait les autres provinces vers la fabrication de la faïence peinte; puis, en cherchant mieux, on s'est aperçu que ce n'était pas à Florence même qu'il fallait demander la preuve de son concours à cette recherche commune, mais bien à un petit centre à peine inscrit sur les cartes.

Situé sur la route de Bologne à Florence et dans le voisinage de la première de ces villes, Chaffagiolo ou Caffagiolo, car l'orthographe du nom varie souvent sur les pièces de faïence, est le lieu où Côme le Grand fit construire son château de plaisance. Selon les habitudes du temps, il y établit les artistes dont il voulait encourager les travaux et les découvertes, et c'est de là que sont sorties les premières majoliques toscanes.

Posons d'abord les caractères au moyen desquels les œuvres de cette usine se peuvent reconnaître; nous examinerons ensuite la série chronologique des pièces principales. Le bleu en traits déliés, en masse, ou étendu en fond, est toujours foncé, presque noirâtre; les reprises du pinceau sont assez visibles pour qu'on juge que le cobalt a été employé peu fluide et formant épaisseur; un jaune orangé vif, plus opaque encore et sans analogue dans les autres fabriques, s'harmonie avec le bleu et ressort d'autant mieux, qu'il est posé sur un émail très-blanc. Les autres couleurs perdent naturellement à un tel voisinage, et le vert de cuivre surtout y prend une demi-transparence toute particulière.

Quelques poteries empreintes de ces émaux spéciaux portent le nom de la fabrique, parfois accompagné d'un monogramme composé d'un P principal combiné avec un L, un S et accompagné de sigles accessoires. Ceci est donc une marque de fabrique et non point une signature personnelle, car une distance considérable de temps et une différence absolue de style séparent des ouvrages inscrits du même signe.

Si, comme tout porte à le croire, c'est à Chaffagiolo que Luca della Robbia a puisé la connaissance de l'émail stannifère, nous devons chercher les œuvres qui se rapportent au commencement de la fabrique parmi les pièces presque gothiques. En effet, des plats émaillés d'un seul côté et où la terre reste nue en dessous, montrent des bordures orangées relevées d'arabesques en blanc et bleu, de style antique; au centre, des sujets presque gothiques, l'un expliqué par une légende en

caractères de la fin du quatorzième siècle, expriment, dans un dessin lourd imité de quelques vieux bois d'éditions primitives, les naïfs efforts de l'industrie naissante; dans les scènes historiques, les costumes sont ceux que le peintre avait sous les yeux; dans l'hagiographie (les images saintes), on reconnaît encore les figures fluettes taillées dans le bois ou la pierre et affublées de nimbes exagérés, de draperies aux plis cassés arrangés de pratique. Le bleu seul dessine d'abord le tableau; à peine si le rouge orangé teint les cheveux et enflamme les nimbes sacrés; plus tard, quelques lavis jaunes et verts rehaussent les terrains et les costumes; enfin, au quinzième siècle, les maîtres ont paru, les églises se sont couvertes de fresques, la statuaire a peuplé les monuments publics; alors le style se manifeste, les écoles se fondent. Les potiers sont entourés de modèles qu'ils traduisent sur l'émail blanc; des plaques de revêtement nous montreront des figures d'anges tenant des lis, des armoiries entourées de gracieuses arabesques, tout cela tracé encore avec le beau bleu de Chaffagiolo et à peine relevé de quelques couleurs accessoires. Puis, avec des procédés encore imparfaits, des couleurs peu brillantes, les artistes s'essayeront dans la grande peinture. Voilà, dans la collection Fountaine, une coupe presque grossière, craquelée, rudement peinte, où figure la sainte Vierge portant sur ses genoux son fils bénissant. L'aspect est grandiose et manifeste déjà la puissante école florentine. En dessous, des sigles, malheureusement inexplicables aujourd'hui, désignaient l'auteur de ce brillant essai; les voici :


Carreau de la fabrique de Chaffagiolo.

Mais au seuil du seizième siècle, quand la majolique a pris rang dans le mobilier des palais, lorsque les plats gigantesques, les vases aux ri-

ches contours, s'étalent sur des crédences sculptées, les potiers florentins abordent les plus hautes difficutés de la technique; leurs émaux chauds, presque violents, viennent, comme ceux des Chinois, affronter des contacts audacieux; mais, à force d'art, l'harmonie se fait dans ce chaos; le rouge vif, le jaune, le bleu, le blanc se distribuent en fonds partiels, en arabesques, en bordures du plus merveilleux effet : les armoiries éclatent au milieu de cette pompe et montrent leurs partitions tranchées, leurs métaux nettement accusés; point d'ambiguïté, l'or, c'est un jaune puissant aussi vif que le métal même; l'argent, remplacé par l'oxyde d'étain, est miroitant comme la médaille sortant du balan-



Coupe à candelieri de Chaffagiolo. (Collection de M. Richard Wallace.)

cier; le rouge gueules est fulgurant et l'azur égale l'ardeur du lapis de Perse. Les dates de 1507 et 1509 se lisent sur les chefs-d'œuvre du genre. et l'on y voit apparaître le monogramme caractéristique de l'atelier.

Ici se présente une question délicate; pour les auteurs anciens, Passari entre autres, les poteries à reflets métalliques seraient les plus anciennes en date. Nous avons dit déjà que les pièces polychromes remontaient bien au delà des œuvres dorées; mais à quel moment la mode de ces reflets a-t-elle envahi l'Italie? Pourquoi renoncer tout d'un coup à la palette composée pour retomber dans ces images jaunes et bleues qui ne parlent à l'œil que par une irisation capricieuse? La Toscane, malgré son goût sévère, n'a point échappé à cette aberration pas-

sagère, et nous trouvons, dans la collection de M. le docteur Guérard, un grand plat, orné de l'écu des Médicis, qu'on pourrait certainement croire sorti de l'usine de Pesaro, si le chiffre ci-contre ne se montrait au centre du revers. Des signes voisins, plus cursifs, inscrits sur des faïences à jaune d'or et à rouge rubis, prouvent que Chaffagiolo n'est resté, à cet égard, ni en dehors ni au-dessous du mouvement des autres centres italiens. Or il semblerait que l'établissement a eu trois genres presque simultanés : les riches décors arabesques dont nous venons de parler; les faïences à reflets qu'on peut voir au Louvre sous les n°s 60 et 518 (coll. Campana); enfin, une fabrication essentiellement soignée, où l'art se manifeste dans toute sa puissance, en montrant les caractères charmants du passage de la naïveté gothique au style élevé de la Renaissance. Le monument le plus remarquable de cette dernière série est un plat appartenant à M. de Basilewski, et portant au centre un sujet tiré des Églogues de Virgile. On le croirait dessiné par Botticelli, tant on y retrouve la sûreté magistrale, l'ampleur sévère de l'école florentine. Au pourtour, sur un fond bleu, court une frise de génies montés sur des animaux fantastiques terminés en rinceaux; le ton général de cette bordure est doux, l'aspect fin, et, sans quelques touches d'un rouge vif caractéristique, on n'y reconnaîtrait pas la palette audacieuse de l'atelier. Ici la marque est le P. S. de la pièce à reflet des Médicis; mais d'autres pièces non moins précieuses et signées autrement sont évidemment l'œuvre de la même main; un triomphateur sur son trône, entouré de prisonniers auxquels il semble adresser une allocution, forme le sujet d'une coupe couronnée de la même bordure et dessinée avec une finesse sans égale : son revers, chargé de rinceaux bleus, a pour motif principal un génie tenant un dauphin et posé sur une bandelette inscrite du mot GONELA. Un autre drageoir portant la même frise, mais dont le médaillon central, fond jaune, est chargé d'oiseaux fantastiques en réserve rehaussés de bleu, offre en même temps le sigle : SP et le nom de *Chaffagiuolo* au-dessus de ce trident, attribut



maritime qu'il n'est pas sans intérêt de rapprocher du dauphin et qui peut être une allusion au nom de l'artiste.

Voilà donc deux divisions bien tranchées; l'une où des émaux vifs, presque violents, satisfont aux besoins d'une ornementation riche et savante. Cette division répond à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, alors que la république florentine, gouvernée par les princes de la maison de Médicis, allait faire alliance avec Rome et lui donner deux pontifes, Léon X et Clément VII : aussi dans les cartouches voit-on apparaître les célèbres *palle* ou boules armoriales et les sigles S. P. Q. F. *Senatus populusque Florentinus*, le Sénat et le peuple de Florence, avec cette autre devise antique : S. P. Q. R. *Senatus populusque Romanus*, le Sénat et le peuple romain. Une autre légende : *Semper Glovis*, dont le sens n'a pas encore été expliqué, accompagne, ou les premières, ou les armoiries de Léon X, et semble, par sa fréquence, offrir un caractère de plus pour reconnaître les ouvrages de Chaffagiolo.

La seconde division comprend les œuvres d'art proprement dites où, pour laisser à la figure humaine toute son importance, le peintre évite l'emploi des émaux brillants et se maintient dans une gamme tranquille appropriée à la recherche du dessin et au fini des détails.

Un genre intermédiaire, qui semblerait être plutôt une manifestation individuelle qu'une phase particulière de l'atelier, montre des pièces fort intéressantes; l'une, conservée au musée de Cluny, est une plaque votive à couleurs fondues, ornements archaïques et monogramme du Christ en caractères gothiques; autour est la légende : NICOLAUS DE RAGNOLIS AD HONOREM DEI ET SANCTI MICHAELIS FECIT FIERI ANO 1475. L'autre représente un guerrier céleste appuyé sur sa lance après avoir vaincu le dragon; est-ce saint Georges ou l'archange saint Michel, auquel était consacrée déjà la plaque décrite ci-dessus? Dans tous les cas, les teintes, minces et transparentes comme une chaude enluminure, s'épandent sur ces pièces sans laisser apercevoir l'émail blanc. Quelques-unes, moins anciennes, montrent le P barré ordinaire, et il demeure ainsi hors de doute pour nous que cette fabrication est florentine.

L'usine de Chaffagiolo a duré pendant tout le seizième siècle, en suivant les phases diverses du goût; M. Delange (traduction de Passeri) cite un plat signé : *In Chaffaggiolo fato adj* 21 *di junio* 1590. La pièce 2106 de Cluny, Diane et Actéon, avec l'inscription : *in Gafagizotto*, a

les caractères de la décadence; enfin les coupes à entrelacs bleus, comme celles du Louvre, n°s 150 et 151, marquées ainsi : sont aussi d'une assez basse époque, bien que leur prototype, chargé des armoiries et des devises de Léon X, se manifeste avec éclat au musée de Cluny.

La fabrique a eu, d'ailleurs, des succursales; on trouve, dans la collection de M. Drury Fortnum, un plateau marqué du signe habituel avec les initiales AF et cette mention : *In Galiano nell' ano* 1547. Le sujet représenté est Mutius Scævola devant Porsenna.

Sienne. — Les ouvrages des beaux temps de cette fabrique sont assez rares, et l'on peut supposer même que quelques-uns sont confondus parmi les pièces attribuées à Chaffagiolo. Le musée de South-Kensington en a fourni le type; c'est une écuelle dont le médaillon central représente, en camaïeu bleu, saint Jérôme dans le désert; en dessous on lit : *Fata i Siena da M. Benedetto*, fait à Sienne par maître Benoît. Ce Benedetto était un peintre distingué; son dessin pur, son exécution fine, le recommandent autant que la grâce des arabesques porcellana jetées autour du sujet. Nous lui restituerions volontiers une autre coupe de la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, où le même camaïeu ressort sur un fond jaune à médaillons; les arabesques bleues se retrouvent en dessous entourant une coquille univalve du genre des bulimes.

Nous pensons qu'on a pu aborder, à Sienne, la statuaire émaillée; un bas-relief conservé au Louvre, et représentant la Mise au tombeau, est évidemment une déviation de l'école des della Robbia; en bas, sur un bandeau malheureusement brisé en partie, on lit : FR^{E} BERNARDINVS DE SIENA - IN B. S. - S^{ATUS}, la date ne peut être lue. Ce frère Bernardin de Sienne a-t-il fait, ou simplement offert l'ouvrage?

Quoi qu'il en soit, il existe dans les collections peu de pièces de la fabrique de Sienne; il nous faudra traverser deux siècles pour la retrouver en pleine activité.

Pise. Voilà une ville dont il n'a été parlé dans les auteurs que comme centre d'une exportation considérable de terres émaillées, en échange desquelles l'Espagne, particulièrement, renvoyait ses œuvres dorées. Certes la situation de Pise, près de l'embouchure de l'Arno, en faisait un entrepôt naturel pour les marchandises de la Toscane; mais ce rôle, si important qu'il fût, ne devait pas faire oublier la part prise par

la ville dans la fabrication des majoliques. Un magnifique vase, appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, nous permet de revendiquer ses droits. Le décor sur fond blanc est composé principalement de grotesques; sur les deux faces, des personnages sont abrités sous un baldaquin; des anses élégantes, s'élevant au-dessus du col, sont formées de doubles serpents enlacés; c'est au-dessous de ces anses que le nom PISA est inscrit dans des cartouches réservés et encadrés d'ornements. Par sa forme cherchée et son décor, cette œuvre explique presque l'oubli des écrivains du seizième siècle; elle a une telle ressemblance avec les fabrications renommées d'Urbino, qu'on a dû la confondre avec celles-ci. Il existe pourtant une différence caractéristique : à Urbino, les vases à grotesques sont revêtus du *marzacotto*, couverte vitreuse qui leur donne le glacé d'une peinture vernie; à Pise, le décor, posé sur le cru, conserve après la cuisson sa vigueur presque rude et laisse à la couverte une blancheur mate toute particulière.

FLORENCE. La capitale de la Toscane a-t-elle eu ses fourneaux? Usait-elle uniquement des vaisselles sorties de Chaffagiolo? Ce sont des questions impossibles à résoudre aujourd'hui. Vincenzo Lazari, se basant sur des documents historiques, dit que Flaminio Fontana, d'Urbin, justement apprécié par le grand-duc François-Marie, fut emmené à Florence et retenu plusieurs années dans cette ville pour y décorer des vases; il ajoute toutefois que les œuvres de Flaminio, étant bien plutôt empreintes du style d'Urbino que de celui de la Toscane, il serait fort difficile de séparer les pièces peintes par lui dans sa patrie de celles exécutées ailleurs.

Nous ne chercherons donc pas s'il existe des vases toscans de la main de Fontana; nous ferons seulement ressortir ceci, qui a une importance majeure : si, de 1574 à 1587, François-Marie s'occupait encore de la renommée de ses fabriques, c'est que jamais l'art céramique n'avait été abandonné par les Médicis; seulement les ouvrages florentins créés vers la moitié du seizième siècle se confondaient par le style et la facture avec ceux des autres usines renommées de l'Italie, et il devient impossible de les reconnaître aujourd'hui.

Aussi, à côté de la production courante affectée aux besoins du commerce, le prince cherchait à faire surgir d'ingénieuses inventions susceptibles d'ajouter à la gloire de son pays. Côme le Grand avait eu ses laboratoires à Chaffagiolo; il établit, lui, dans son château de San

Marco, l'atelier d'expériences d'où devait sortir, presque à l'état pratique, la première poterie translucide européenne.

D'après Vasari, Bernardo Buontalenti fut l'agent de cette découverte; il ne s'agissait pas encore d'une porcelaine véritable, c'est-à-dire purement kaolinique; c'était une pâte composée ayant pour base le quartz et une fritte vitreuse, tandis que le kaolin de Vicence y entrait pour une faible part; c'est là ce qu'Alexandre Brongniart a classé sous le nom de *porcelaine hybride* ou *mixte*, parce qu'on y rencontre, en effet, une partie des éléments *naturels* de la poterie chinoise et une partie de ceux employés à la fabrication de la porcelaine tendre, invention française dont nous parlerons plus tard.

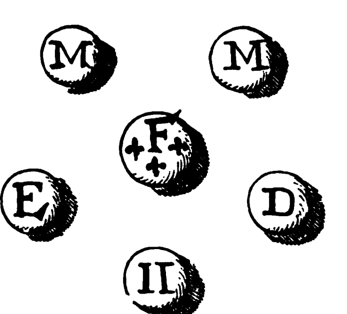
En 1581, les essais du grand-duc avaient porté leurs fruits, et il offrait déjà sa poterie translucide en présent aux autres souverains de l'Europe; nous en avons la preuve par deux pièces conservées au musée de Sèvres. Ce sont des bouteilles à faces rectangulaires et goulot cylindrique, imitation des boîtes à thé de l'extrême Orient; sur l'une des faces s'étend le riche écusson de Philippe II, roi d'Espagne, et parmi les motifs d'ornementation jetés ailleurs, on trouve un cartouche inscrit de la date indiquée ci-dessus.

On n'oserait pas écrire que les travaux de François-Marie ont eu une réussite complète; les œuvres sorties de son laboratoire laissent toutes plus ou moins à désirer : la pâte est parfois grisâtre ou jaunie par le feu; l'émail n'est pas toujours également glacé; le camaïeu, car le décor est le plus souvent en cobalt et quelquefois rehaussé de traits en manganèse, le camaïeu, disons-nous, est assez rarement intense et égal de ton, l'excès de chaleur le faisant évaporer ou couler dans la couverte fluide, partout où il a été exposé à l'action directe du feu. En un mot, la porcelaine grand-ducale a tous les caractères d'essais plus ou moins heureux et non point d'une fabrication suivie. Les recettes conservées dans le livre de laboratoire de San Marco permettent pourtant de reconnaître qu'on eût pu régulariser les procédés en opérant sur une grande échelle.

Tels qu'ils sont et avec les moyens employés, les résultats doivent surprendre, et ils assurent à François-Marie un rang éminent parmi les agents du progrès dans ce siècle de mouvement intellectuel.

Les spécimens conservés dans les collections publiques ou privées montrent que la porcelaine des Médicis affectait deux formes, corres-

pondant à deux destinations particulières. La première est toujours de style italien pur; le décor est à grotesques, comme dans les faïences à fond blanc, et souvent l'armoirie aux palles, la couronne spéciale aux trèfles et fleurs de lis alternant avec les pointes de fer, indiquent une affectation personnelle au grand-duc; cette porcelaine, qu'on appelait *royale*, est marquée en dessous de six palles ou boules, cinq disposées autour du tourteau de France, et toutes inscrites de chiffres qu'il faut lire ainsi : F. M. M. E. D. II. *Franciscus Medici Magnus Etruriæ dux secundus :* François de Médicis second grand-duc d'Étrurie.



L'autre forme, plus fréquente, est celle des pièces qu'on distribuait pour répandre le bruit de la découverte; là les ornements sont plus particulièrement empruntés à l'Orient et surtout à la Perse; des bouquets composés, des entrelacs, des réseaux à chrysanthèmes, des oiseaux perchés sur des tiges fleuries meublent la surface des plats ou la rotondité des vases. La marque de ces produits n'est plus l'armoirie ducale; c'est la coupole de Sainte-Marie des Fleurs avec le chiffre de François-Marie. Le prince donnait ainsi un caractère national à la nouvelle poterie, et, en faisant intervenir le chef-d'œuvre de Brunelleschi dans une spécialité plus modeste des arts, il affirmait la grandeur de la civilisation florentine et rappelait la solidarité de tous les produits de l'intelligence.



François-Marie n'est pas le seul prince italien qui, frappé de la pureté des poteries orientales, ait cherché à en rendre le secret accessible à son pays. Vasari parle des efforts tentés dans le même but par Alphonse II, duc de Ferrare. M. le marquis Giuseppe Campori, de Modène, va plus loin : il prouve qu'à Venise, des essais entrepris par un artiste inconnu avaient excité l'émulation d'Alphonse I[er]; ce prince tenta donc de s'attacher l'inventeur et de développer sa découverte mais il échoua dans ses démarches. Quant à Alphonse II, des documents certains établissent, comme nous le dirons en son lieu, quelle part lui revient dans l'œuvre du progrès. Toutefois les Médicis seul

nous ont laissé leur porcelaine; les pièces sont là, appréciables pour tous, il est donc juste de leur attribuer l'honneur d'avoir vulgarisé un secret poursuivi par toute l'Europe, et qui ne devait passer dans le domaine industriel qu'un siècle plus tard, grâce à la persévérance du génie français.

Dans ses voyages en Italie, M. Eugène Piot a trouvé la trace de travaux d'essais dirigés à Pesaro par Guidobaldo della Rovere avec l'aide des maestri Jacopo da Sant'Agnolo, Oratio detto Ciarfuglia et Camillo del Pelliciaio ; un maestro Francesco Guagni d'Urbin aurait aussi poursuivi le grand arcane à la cour d'Emmanuel-Philibert de Savoie ; mais ces tentatives doivent bien plutôt s'enregistrer dans l'histoire des idées que dans celle des faits.

Asciano. — Voici un centre céramique sans doute plus important qu'on ne pourrait le supposer, et sur lequel Brongniart donne ces renseignements : « Luca trouva dans cette ville une fabrique avec de bons fourneaux, ce qui lui permit d'achever un grand tableau pour l'église des Minori conventuali, représentant la Vierge avec l'ange Raphaël, le jeune Tobie et saint Antoine, tous peints de grandeur naturelle avec les couleurs les plus brillantes. » Un établissement où de parcils travaux pouvaient s'exécuter a dû laisser autre chose qu'un vague souvenir.

Monte Lupo. — Située près de Florence, cette fabrique est moins connue par ses majoliques que par ses terres vernissées ; ce n'est pas qu'on doive la considérer comme exclusivement livrée à une production commune destinée à la consommation locale ; Monte Lupo, comme Avignon chez nous, semble vouloir prouver qu'avec les éléments les plus simples de l'art on peut encore satisfaire les gens de goût.

La terre qu'on y travaille est d'un rouge vif; elle est généralement vernissée en brun de manganèse et ornée de reliefs élégants; dans quelques spécimens, les ornements ont été engobés d'une terre blanchâtre, et ils ressortent en jaune sur le fond brun. Des formes cherchées, des rosaces d'acanthes, des moulures profilées avec soin, relèvent la plupart des grandes pièces. Quelquefois la dorure a été posée discrètement sur des bordures ou sur un ombilic trop nu. Nous avons rencontré des pièces où de légères arabesques, destinées à imiter la dorure, étaient tracées en émail jaune sur le vernis.

On attribue aussi à Monte Lupo les vases de forme vernissés en brun

et marbrés de macules fondues d'émail blanc. L'usine, d'ailleurs, ne paraît pas être restée étrangère au genre qui florissait autour d'elle : le musée de Sèvres possède une coupe à pied, bien travaillée, émaillée d'un beau blanc, à décoration polychrome. Le bord est à torsade; sur un fond jaune se détachent des figures, assez mal dessinées, entourées de rinceaux et feuillages d'un pauvre goût et en tons durs; sous le bord on lit : *Dipinta Giovinale Tereni da Montelupo*. Cette coupe de la décadence annonce déjà la transformation des majoliques; il est à supposer dès lors que Tereni n'a pas été l'importateur du genre dans ce centre important.

Parmi les pièces vernissées on en cite une marquée ainsi :

San Miniatello. — Cette petite localité du bailliage de Florence a eu aussi sa fabrique de faïence vers la fin du seizième siècle. Voici l'inscription d'une pièce qui en fait foi : Si fece. questo piatello : in. botteghа. di. Bechone. del. Nano. in. sa. Miniatelo. chuesto. f. fato. Aghostino. di Mo. a. di. cinque. di. Gugnio. 1581. Ce petit plat a été fait dans la boutique de Becone de Nano à San Miniatello, et il a été fait par Agostino de Mo le cinquième jour de juin 1581.

Fabrique inconnue. — Il semblera peut-être singulier de voir mentionner ici un centre particulier, non déterminable, dont les produits pourraient se classer avec plus ou moins de probabilité sous l'une des rubriques qui précèdent. Mais nous aimons mieux semer le doute que l'erreur; l'un pousse aux recherches, l'autre mène au découragement.

On rencontre assez souvent des majoliques bien fabriquées, blanches, d'un bon style et d'une date ancienne, dont le décor est simplement teinté en bleu pâle et en jaune; cette parcimonie dans les émaux n'est certainement pas le résultat d'une économie de travail, car la pièce la plus intéressante qu'il nous ait été permis d'observer faisait partie d'un service destiné au grand-duc de Toscane. Lequel, dira-t-on? c'est ce que nous allons tâcher d'établir. L'objet est une spezeria portative ou boîte à épices; son plan est un rectangle ayant en arrière une cloison verticale découpée par le haut et munie d'une poignée en S; cette paroi se rattache à deux autres, latérales et descendant en doucine jusqu'au bord antérieur; dans le haut de la cloison postérieure est soudée une coquille inscrite du mot : IZVCHER, le sucre; en bas sont deux places entourées d'une moulure en relief destinée à retenir

deux burettes; les noms : OLIO, ACETO, huile, vinaigre, disent assez ce que devaient contenir ces récipients; au milieu du bord antérieur, une coquille semblable à celle du haut est destinée au sel, SALES; puis enfin, les cloisons latérales se continuent par deux courbes en spirale qui renferment les mots PEPE, poivre, et I. SPEZIO, les épices. Tout cela est écrit en lettres ornées comme on les employait généralement au commencement du seizième siècle; l'exiguïté des places réservées au sucre et aux autres condiments indique aussi une époque où ces produits exotiques se montraient parcimonieusement, même sur la table des princes.

Derrière la boîte et de chaque côté de l'anse apparaît la couronne grand-ducale, traversée par deux palmes et une branche de laurier; or un seul prince a pu réunir ces emblèmes, c'est Côme de Médicis, fils de Jean l'Invincible, guerrier comme son père, vainqueur des ennemis du dehors et du dedans, et créé grand-duc par le pape en 1569.



Certes, cette date, rapprochée des caractères rappelés plus haut, doit paraître un peu avancée; mais elle devient incontestable d'après les témoignages de l'histoire; voilà pourquoi nous n'avons voulu assimiler la pièce ni aux ouvrages de Chaffagiolo, beaucoup plus compliqués et d'un art plus parfait, ni à ceux de Pise, généralement confondus avec les ouvrages d'Urbino. Cette spezeria est certainement sortie d'un centre arriéré et naïf qui suivait à son aise les traditions du siècle et prenait son temps pour le progrès. Celui qu'allaient trouver dans sa retraite une couronne et un sceptre inattendus ne dédaignait pourtant pas de faire imprimer ses insignes sur la modeste poterie de cette usine.

B. FABRIQUES DES MARCHES.

Faenza. Quelques auteurs ont considéré cette fabrique comme la plus ancienne de l'Italie; cela tient surtout à ce qu'on lui a d'abord attribué toutes les œuvres de Chaffagiolo et la plupart des demi-majoliques de ton un peu dur et à dessin archaïque, qui ont été restituées depuis à Deruta et à quelques autres fourneaux primitifs. Pour démontrer l'an-

cienneté de l'atelier faentin, on citait un pavement de l'église de Saint-Sébastien et de Saint-Pétrone, à Bologne, où, à la date de 1487, on lit : *Bologniesus, Betini fecit; Xabeta. Be. faventcie; Cornelia Be. faventicie; Zelita Be. faventicie; Petrus Andre de Fave.* Il est évident que ces noms sont ceux d'une famille de donateurs bolognais, qui, selon l'usage fréquent déjà dans l'antiquité, ont tenu à honneur de signer chacun la partie du pavage objet de leur offrande. Il n'y a donc aucune induction à tirer de ces inscriptions pour établir l'origine des carreaux, et l'on ne peut non plus songer à faire des membres de la famille Betini une colonie de majolistes.

C'est sans doute à l'époque où les della Rovere, les Médicis, faisaient rayonner autour d'eux les idées de la Renaissance, qu'il faut chercher les premiers produits intéressants de l'usine de Faenza; l'étude des anciens ouvrages prouve même que l'art vrai fut assez longtemps à s'y développer, tandis que la science de l'ornement y arriva promptement à sa perfection.

Dans sa *Piazza universale*, Garzoni écrit, en 1485 : « Les majoliques de Faenza sont blanches et polies, et on ne peut pas plus les confondre avec celles de Trévise qu'on ne prendrait des vesseloups pour des truffes. » Vincenzi Lazari répète ce signalement en termes presque identiques et déclare qu'on peut reconnaître les majoliques faentines à la douceur des teintes, à la correction du dessin et à la blancheur de l'émail du revers. Il est évident, toutefois, que les deux écrivains ne parlent pas de la même chose, bien que chacun d'eux ait particulièrement raison.

Toutes les pièces de Faenza sont, en effet, *polies*, c'est-à-dire recouvertes d'un marzacotto très-bien glacé; beaucoup, parmi les plus anciennes, sont émaillées en *berettino*, bleu pâle, ou couleur d'empois; dans les autres, le blanc est assez pur; souvent, une large bordure fond bleu porte, en camaïeu plus pâle ou en émaux divers, certains masques de face, au crâne piriforme, terminés inférieurement par une barbe élargie en feuilles d'acanthe qui se mêlent à d'élégants rinceaux; ce décor est très-caractéristique; nous le trouvons, à Cluny, sur une pièce très-ancienne, à sujet camaïeu, représentant la Mort d'Holopherne (n° 976); là, sur un fond noir bleu grossier, il se détache en couleurs vives et donne naissance à de charmants rinceaux, délicats et fermes de dessin; un médaillon de Saint-Pierre et une armoirie complètent l'orne-

mentation du marly; sur la chute courent de riches arabesques noires sur fond jaune. Or, ce que l'on remarque d'abord sur ce plat, c'est la timidité du dessin des figures, la facture enfantine et pénible du modelé formant contraste avec la science des accessoires. Il en est de même pour la coupe (n° 2082) du même musée; au centre, sur un fond blanc pur, se détache un cavalier tracé et légèrement ombré en bleu; armé d'une lance, il perce un cœur colorié en manganèse qui gît à terre devant lui; le cheval est lourd de dessin, les formes de la figure, rondes et sans accent, perdent encore par la mollesse et l'indécision du modelé. Nous retrouvons ces mêmes caractères dans de précieuses pièces des collections de Rothschild, où les personnages en action portent souvent le costume contemporain, tout en représentant des scènes mythologiques ou de l'histoire sacrée. Une coupe, offrant sans doute la décollation d'un saint et signée en dessous : F·A·T·O·IN· ·FAVENZA 1523·, présente les mêmes défauts opposés à la même perfection ornementale. On peut donc se demander où Vincenzo Lazari a trouvé cette correction de dessin dont il fait l'un des caractères de la majolique faentine. Il l'a reconnue, sans aucun doute, dans les pièces qui, à partir de 1525, sont sorties de la casa Pirote, atelier encore indéterminé, mais dont les produits connus sont tous fort dignes d'estime. M. le baron Gustave de Rothschild possède l'un des plus beaux et des plus anciens spécimens; une composition nombreuse, bien peinte et sérieusement étudiée, montre les officiers de Joseph arrêtant la caravane des enfants de Jacob et découvrant dans le bagage de Benjamin la coupe qu'on l'accuse d'avoir dérobée. L'inscription du revers est ainsi conçue : 1525. FATE. IN. FAE. IOXEF. ICA. PIROTE. Deux ans séparent donc cette pièce de la Décollation mentionnée plus haut, et ce court espace de temps a suffi pour une transformation complète; là où des ornemanistes essayaient timidement d'aborder les scènes historiques, un artiste a surgi et la majolique s'est révélée presque dans sa perfection. Un plat du musée de Bologne non daté, mais représentant le Couronnement de Charles-Quint, a probablement été fait en 1530, lorsque le célèbre rival de François Ier reçut l'investiture du royaume de Lombardie. On lit aussi au revers : FATO IN FAENZA IN CAXA PIROTA.

Vers le même temps, un artiste faentin parvint à la célébrité : c'est

Baldassare Manara, dont M. le marquis d'Azeglio possédait un plat représentant Pyrame et Thisbé. Est-ce bien à Faenza qu'il a conquis cette renommée? On en pourrait douter, d'après une œuvre qui semble bien plutôt avoir été faite à Ferrare; elle porte l'effigie et les noms de Batistone Castellino, porte-étendard d'Hercule II, et en dessous on lit : *Mille cinque cento trentasei a dj tri de luje Baldasara Manara faentin faciebat* : Le 3 juillet 1536, le Faentin Balthasar Manara a fait. Or cette formule, *le Faentin*, ou *de Faenza*, est loin d'avoir la même signification que celle *in Faenza*. La dernière indique la résidence, le siége actuel; l'autre exprime l'origine, le lieu de provenance.

L'exemple d'une ambiguïté analogue se trouve immédiatement sous notre plume; derrière une majolique où l'artiste a peint la fable si fréquente d'Apollon et Marsyas, on trouve : *Apollo e Marsio fat. in la botega di maestro Vergillio da Faenza. Nicolo da Fano.* La pièce a-t-elle été peinte à Fano chez un potier de Faenza, ou à Faenza par un artiste de Fano? La dernière supposition est généralement admise; elle est rendue probable par un document trouvé dans les archives de la maison d'Este : en 1556, Alfonse, duc de Ferrare, achetait des majoliques à un Nicolo, de Faenza, qui est certainement l'artiste originaire de Fano; c'est à lui que nous attribuons également la magnifique coupe appartenant à M. de Basilewski, et où ressort, dans un portique d'architecture, la figure de Charles-Quint, vêtu à l'antique et portant la couronne radiée. Le curieux monogramme nous donne le nom de l'artiste; la légende : *Charles-Quint, empereur*, 1521, prouverait que Nicolo illustrait la fabrique de Faenza même avant l'établissement de la casa Pirote, si toutefois celle-ci n'a pas produit antérieurement à 1525; le plat du musée de Bologne, cité par V. Lazari et qui représente aussi le Couronnement de Charles-Quint, pourrait faire penser que l'établissement Pirote et le peintre Nicolo travaillaient en concurrence.



Un musée allemand possède, dit-on, une pièce au nom de Giovano Brama, de Palerma, avec la date de 1546, et la mention *in Faenza*, plus un chiffre qui figure seul sur quelques ouvrages classés aux provenances inconnues. Ce chiffre, sans aucun rapport avec le lieu de provenance et la signature du peintre, ne nous inspire aucune confiance.

En 1559, maître Pierre-Paul Stanghi recevait de la chambre du-

cale de Ferrare un à-compte sur un service exécuté pour le prince. Peut-on attribuer à ce maître le plat de la collection Louvre daté : 1561
IN FAEN
CA
Toute sa surface est occupée par un Combat de cavaliers antiques, et si les couleurs sont moins vives que celles de l'école d'Urbino ; il y a une prestesse de dessin, une hardiesse dans les attitudes des hommes et des chevaux qui annoncent une main savante et exercée.

C'est encore à un artiste de Faenza du nom de Baldassar (est-ce toujours Manara ?) que le duc Alphonse de Ferrare commandait, en 1574, des vases pour sa pharmacie de l'Isola. Enfin les cardinaux envoyés en ambassade portaient la majolique faentine à Rome et en France. Henri III s'éprenait à tel point de cette poterie, qu'en novembre 1580, il en faisait faire de grandes provisions, « désirant qu'elles lui fussent envoyées avec la vitesse des enchantements. »

Une pareille vogue s'explique, nous le répétons, par le style pur et délicat des spécimens *à histoires*, et par l'élégance et la vivacité de ceux à décoration arabesque. Pourtant nous repoussons l'attribution à Faenza de la plaque ayant appartenu à M. Pourtalès, et qui reproduit, avec une incroyable finesse de contour et une parfaite fidélité de style, la Résurrection du Christ, d'après un carton de l'école d'Albert Dürer ; les chairs légèrement teintées, certains tons rosés des draperies, et un rouge vif en touches rares, reportent bien plus naturellement notre pensée vers les ouvrages précieux de la Toscane, et particulièrement vers ceux de Sienne. Cette plaque est marquée du chiffre paraphé :



On retrouve ce chiffre sans paraphe sous une confettière ornée au fond d'un paysage et, sur les bords, de figures jouant du violon ; les écrivains anglais signalent aussi cette pièce comme ayant un caractère particulier de finesse et de style. A l'époque où ces poteries ont dû être faites, le dessin était encore dans l'enfance à Faenza.

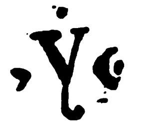
Pour les majoliques ornementales, voici la progression qu'on peut établir : les premiers ouvrages sont extrêmement simples, on y voit des entrelacs, des zones successives de couleurs variées relevées de zigzags,

de rinceaux, avec quelques bandes de sopra bianco, c'est-à-dire de dessins d'émail blanc sur un fond rosé; tout cela encadre des portraits exécutés sommairement, ou des blasons d'une détermination difficile. Les revers sont aussi très-caractéristiques; on y trouve des lignes concentriques alternativement bleues et jaunes, des spirales en traits épais et fondus, puis des imbrications plus ou moins ornées. C'est au centre de cette décoration secondaire, très-voisine de celle qu'on rencontre sous les pièces de Chaffagiolo, que s'inscrivent les marques des usines diverses. Il en est une assez fréquente, composée d'un cercle croiseté avec un point ou un croissant dans l'un des secteurs, ou du croissant





croiseté seul; presque toutes les pièces couvertes en berettino et à masques rattachés à des rinceaux d'acanthe formant bordure sur fond bleu vif sont marquées ainsi; citons parmi les plus remarquables une coupe ornée intérieurement d'une scène historique, et une copie du Parnasse, de Raphaël. Ces magnifiques pièces font partie du cabinet de M. Gustave



de Rothschild. Nous avons retrouvé le croissant accompagné d'un point accoté à la lettre P, dans une œuvre de Chaffagiolo, facilement reconnaissable par la nature de ses émaux et par sa devise : *Semper glovis*.

Le genre ornemental où la fabrique excelle, c'est la composition des coupes à pied bas, minces et divisées par des godrons ou des bossages réguliers d'une élégance rivale des vases d'orfévrerie; les compartiments à fonds divers, bleu vif, jaune pur, orange, vert ou noir, sont relevés par des arabesques en réserve, ou en émaux tranchés du plus bel effet. M. le baron Dejean possède un spécimen noir avec les arabesques blanches réservées; cette œuvre exceptionnelle, sans doute commandée à l'occasion d'un deuil, est remarquablement réussie.



Les vases et coupes à quartiers en relief sont rarement marqués; nous avons pourtant relevé ces signes sous une coupe de très-bonne époque; mais la détermination de leur provenance n'offre aucune difficulté : en

effet, si le succès des vases à compartiments arlequinés a porté la plupart des usines italiennes à s'emparer de ce genre de décor, l'atelier faentin se montre toujours supérieur aux autres, et par la finesse du dessin, l'originalité de la conception, et par la vigueur et la pureté des émaux. Castel Durante est le centre qui a le plus ambitionné de faire concurrence aux Marches; si la forme des pièces et l'ensemble des dessins rappelle d'abord le modèle, l'observation des détails dénonce la contrefaçon; les ornements sont plus lâches, moins corrects; les couleurs dominantes des fonds sont un jaune rouille et un vert fluide et froid qu'on ne peut confondre avec les émaux corsés de Faenza.

Toute la vaisselle sortie de cette ville ne participe pas de la richesse des pièces à compartiments arlequinés; des documents justifiés par d'assez nombreux exemples établissent que là, comme à Ferrare, on s'est souvent contenté de la forme relevée par un bel émail blanc. En 1567, le navire *la Pensée* amenait à Rouen trois coffres bahuts *pleins de vaisselle blanche et peinte de Faenze.* De cette poterie blanche Sèvres possède une coupe baptismale marquée : puis un surtout armorié où les mêmes chiffres se montrent accompagnés du croissant habituel : Pourtant on a balancé longtemps sur la détermination de ces marques, les uns les donnant à Ferrare ou à Urbino, les autres à Pesaro ou même à l'Allemagne, sous cette variante :

Aujourd'hui tous les doutes ont disparu ; nous avons pu étudier une charmante coupe godronnée, fond bleu avec arabesques blanches, chargée au centre d'une armoirie et portant en dessous cette légende : Le chiffre contracté qu'elle surmonte explique tous les autres : l'A et l'F conjugués sont le sigle de la localité; l'autre est la signature de l'artiste.

On a généralement donné à Faenza des marques tracées à l'extérieur de certains vases de pharmacie et où domine, soit une croix archiépiscopale, soit un christme dévié; ce sont évidemment des signes adoptés par les établissements conventuels. Il peut y avoir un intérêt réel à étudier ces signes et à spécialiser les régions auxquelles ils appartiennent, ce serait une espèce de probabilité d'origine; mais on n'y saurait voir, comme nous le dirons à propos de Gubbio, ni la marque d'une fabrique, ni la signature d'artistes majolistes. On trouvera ces marques

classées par ordre alphabétique dans une table générale donnée plus loin.

Forli. — Voilà encore une de ces fabriques peu connues dont la réputation a été absorbée par les centres voisins; il est incontestable que la grande usine de Faenza avait imposé ses pratiques et son style à Forli, et que beaucoup de pièces non signées, sorties de cette localité, sont aujourd'hui considérées comme faentines.

Pourtant Forli possédait de bonne heure le secret des fabrications céramiques; Passeri cite un acte de 1396 dans lequel intervient un certain « Pedrinus Joannis des Poteries (*a bocalibus*) autrefois à Forli, maintenant fixé à Pesaro. » Or ce Jean des Vases n'aurait pas quitté le pays où son talent pouvait le faire vivre pour venir dans une localité céramique, s'il n'eût laissé derrière lui un nombre de potiers suffisant pour satisfaire aux besoins du commerce.

Quoi qu'il en soit, cent quarante-six ans s'écoulent avant que nous voyions l'art forlivien se manifester par un spécimen important : voici en 1542 un plat émaillé en berettino (émail bleu pâle), ayant fait partie de la collection Campana et classé au Louvre sous le numéro 92 : il représente le Massacre des Innocents d'après la composition de Baccio Bandinelli; le trait hardi, la touche large et sûre jusqu'à la rudesse, annoncent une main exercée à la traduction des maîtres; aussi, malgré l'aspect verdâtre résultant de la superposition des tons jaune et bistre sur le bleu, cette œuvre a-t-elle un aspect sévère et grand qui captive l'œil. Au revers, avec la date et la mention : *Fata in Forli*, on trouve cette singulière inscription : *Que ton cœur ennuyé, si difficile à émouvoir, considère ceci; vois et comprends de quel âpre et rude coup l'amour et la cruauté m'ont frappé!* Ainsi cette scène de carnage était le prétexte d'un madrigal; un *patito*, un amoureux non favorisé, faisait appel à de pareils moyens pour attendrir sa belle. Nous verrons bientôt d'autres singularités de cette époque extraordinaire; mais quelles femmes que celles dont la sublime intelligence pouvait être remuée par les vigoureuses conceptions des maîtres de la Renaissance!

Une autre pièce du Louvre, moins énergique de faire, porte aussi la mention : FATA IN FORLI; c'est une coupe où figure Crassus prisonnier des Parthes; il est assis et lié sur un banc, les barbares lui versent de l'or fondu dans la bouche en prononçant ces paroles cruelles que le peintre a inscrites dans le sujet : « *Aurum sitis, aurum bibe :* Tu

as soif d'or, bois de l'or. » L'exécution de cette pièce est remarquable ; son dessin ne manque pas de largeur, et l'aspect des tons est harmonieux.

Le musée de South-Kensington possède une œuvre très-recommandable signée : *I la botega d. m° Iero da Forli.* Maestro Ieronimo tenant boutique n'a certainement pas produit cet unique ouvrage, et les autres sont à chercher. Quelques-uns, conservés en Angleterre, sont déjà décrits par M. Chaffers. M. Marryat a signalé un plat, aujourd'hui possédé par M. A. Barker, où se lit l'inscription : *Leochadius Solobrinus picsit Forolivium ece MDLV :* Leochadio Solombrino a peint à Forli en 1555.

Une usine où tant de noms se révèlent devait avoir une grande importance ; s'il était permis de hasarder une conjecture sur les habitudes d'un atelier dont les œuvres sont si rares, nous dirions que Forli affectionnait le genre *porcellana ;* sous le plat de Crassus on trouve une frise de motifs bleus finement composés ; les revers de plusieurs autres pièces portent aussi des rinceaux inspirés par la poterie orientale. Mais ces tendances sont communes à Sienne, à Ravenne, à Fabriano, et nous n'en parlons ici que pour prémunir les curieux contre de dangereuses spécialisations : il vaut mieux rester indécis sur l'origine d'un morceau que de lui attribuer une fausse provenance.

Rimini. Les faïenceries de cette ville, citées par Piccolpasso en 1548 et qui avaient alors une notoriété, ne sont connues aujourd'hui que par un petit nombre d'ouvrages tous datés de 1535 ; on voit l'un d'eux au musée de Cluny sous le numéro 2098, inscrit : *de Adam ed Eva in Rimino ;* il manifeste un art facile et une facture expérimentée ; le dessin, peu châtié, est relevé par un travail en hachures jaune roux dans les ombres, blanc dans les lumières ; le paysage est plus étudié que dans les autres produits contemporains ; en un mot, l'aspect, un peu pâle, est néanmoins harmonieux. Mais ce qui spécialise les produits de l'usine est une glaçure merveilleuse jetant sur l'ensemble du coloris une fraîcheur tout exceptionnelle. Ces qualités se retrouvent dans la Chute de Phaéton, du British Museum — 1535 *in Arimin* — et dans certaines pièces du Louvre, sans indication d'origine, mais que M. Alfred Darcel a pu, par des comparaisons ingénieuses, déterminer d'une manière sûre et incontestable. La coupe numéro 96 offre cette

particularité d'une initiale et d'un signe emblématique ajoutés à l'argument du sujet : auprès du nom *Noé* se trouvent un Z et une tige tordue et rameuse comme pourrait l'être un cep de vigne dépourvu de feuilles. Faut-il y voir un rébus, soit que l'artiste portât le nom de Zampillo, ce qu'indiqueraient les bourgeons ou ramuscules du cep, ou celui de Zuccaia appliqué à une sorte de vigne ?

C'est encore à Rimini qu'est restituée la coupe n° 105, portant au revers : *Guido Selvaggio*. Longtemps cette inscription a été prise pour la signature de Guido Selvaggio ou di Salvino, artiste qui, selon Piccolpasso, aurait porté en 1548 l'art des majoliques à Anvers. En examinant le sujet et en le rapprochant de la légende, il est impossible de ne pas reconnaître dans celle-ci l'argument de la peinture ; le jeune homme représenté est Guidon le Sauvage dans l'île des Femmes, c'est ce qu'indique le nom suscrit *Guidō*, Guidon ; la prétendue signature est donc simplement une référence au poëme de l'Arioste *Roland le furieux*.

Ravenne. — Dans son intéressant ouvrage sur les marques et monogrammes des diverses poteries, M. Chaffers avait attribué, sous réserve, à la fabrique de Ravenne une majolique portant le chronogramme 1552 et les lettres R. V. A. qu'on pouvait prendre pour une contraction du nom de la ville. Aujourd'hui l'on n'est plus réduit aux conjectures pour savoir si la patrie du graveur Marc a eu ses majoliques ; une coupe appartenant à M. le baron Charles Davillier résout la question. Le nom *Ravena* est écrit en dessous entre deux paragraphes ; à l'intérieur une peinture en camaïeu bleu montre Amphion porté sur les ondes par trois dauphins qu'il charme par les sons de sa lyre. Cette composition paraît empruntée à un maître du quinzième siècle ; elle est exécutée sur un émail gris bleuté et entourée d'une bordure porcellana à très-fins motifs. On retrouve des ornements de même style au pourtour extérieur.

C'est là certes une des plus intéressantes œuvres céramiques découvertes par notre savant confrère.

Bologne. — Cette ville a eu ses faïenceries, nous n'en saurions douter puisque Piccolpasso indique quelle est l'espèce de terre qu'y travaillent les potiers ; néanmoins jusqu'à présent aucun document ne révèle, ni le nom des artistes attachés à l'établissement, ni le style de leurs ouvrages ; c'est encore une série de pièces confondue dans le grand inconnu que chacun dénomme à sa guise.

Bologne était d'ailleurs le centre d'un commerce important de majoliques; M. Guiseppe Campori annonce que les vases d'Urbino y trouvaient un débit facile; cette prédilection des acheteurs doit nous faire supposer dans quel genre travaillaient les artistes du lieu.

Imola. — Selon certains écrivains, cette fabrique aurait produit, non pas des majoliques, mais de très-belles terres cuites à reliefs comme celles de Bernard Palissy. Nous n'avons aucune certitude à cet égard; on rencontre parfois des ouvrages italiens tout à fait étrangers aux pratiques habituelles des centres connus : ce sont des pièces à reliefs plus ou moins importants, des grès émaillés ou gravés; mais ce sont là de telles exceptions, qu'il pourrait paraître bien hardi de rattacher ces rares spécimens à quelqu'une des usines renommées.

Attendons patiemment les découvertes que nous préparent le travail et le temps, et ne hasardons rien au moment où le goût des recherches sérieuses va sans doute éclairer bien des questions délicates.

C. FABRIQUES DU DUCHÉ D'URBIN.

Pesaro. — Si nous devions croire le savant écrivain qui a donné l'histoire des faïences pesaraises, cette fabrication serait la plus ancienne de l'Italie. Mais Passeri écrivait probablement vers 1750 (sa première édition est datée de Venise en 1752), et alors les traditions de l'art étaient complétement perdues et les notions d'un passé de deux siècles se trouvaient obscurcies. Aussi, tout intéressant qu'il soit, l'opuscule de l'éminent archéologue fourmille d'indications erronées et laisse apercevoir de regrettables lacunes.

Après avoir parlé de ce Pedrinus Joannes *des poteries* venu en 1396 de Forli à Pesaro, il recueille dans les archives un décret du 1er avril 1486 rendu par Jean Sforce d'Aragon, comte de Pesaro, pour défendre l'introduction des poteries étrangères dans la ville et dans le comté.

Il indique, en outre, sans trop nettement en définir le caractère, deux poteries à reflets métalliques qui se partagèrent les premières époques de l'art; vers 1450, la terre couverte d'un côté seulement d'une engobe blanche, recevait les dessins tracés au manganèse et dont certaines parties étaient remplies de cette couleur jaune que la cuisson rendait étincelante comme de l'or; c'est la *demi-majolique*. Plus tard, les mêmes couleurs furent appliquées sur un émail d'étain, ce qui constitue la *majolique fine*.

Nous ne savons si cette différence technique existe dans les faïences pesaraises du quinzième siècle ; nous y attachons du reste assez peu d'importance du moment où Pesaro n'a nulle prétention à l'invention du vernis stannique. Il est d'ailleurs assez difficile de reconnaître si une pièce est peinte sur une terre d'engobe bien purifiée ou sur un émail imparfait. Ce que nous remarquons dans les œuvres primitives de la province métaurienne, c'est une inspiration directe de l'art persan ; elle se manifeste par la rigidité de certaines figures courant à cheval entourées de chiens et d'animaux semblables à ceux tracés sur les poteries de l'Iran. Ces sujets ne sont pas seulement empreints du lustre métallique à reflets nacrés, il s'y mêle du bleu de cobalt, du vert de cuivre, et parfois ils sont entièrement exécutés avec ces couleurs, pratique que Passeri fait remonter jusqu'en 1300.

Il est donc évident qu'à Pesaro comme ailleurs, les essais polychromes ont devancé l'application des couleurs dorées, et qu'il faut renoncer à voir, dans l'importation des faïences hispano-moresques de Majorque, l'idée première de la poterie italienne et l'origine de son nom. Passeri le reconnaît lui-même lorsque, trouvant la trace de sommes importantes empruntées en 1462 par Ventura, de Sienne, et Matteo, de Cagli, pour l'augmentation d'une usine et pour l'achat de sable de Pérouse, il en induit que ces négociants sont les importateurs de l'art céramique dans le duché, au quinzième siècle, et qu'ils l'apportaient de la Toscane.

Une invention à laquelle Pesaro pourrait peut-être prétendre, ce sont les pièces ornées de portraits et de devises. Ceci est un trait de mœurs trop curieux pour que nous le passions sous silence. Dans cette société élégante et demi-païenne qui contribuait au grand mouvement de la Renaissance, toutes les expansions se manifestaient librement et les passions n'avaient à se préoccuper que de revêtir des formes pompeuses. On sait quel retentissement eurent certaines amours, quels crimes les rivalités publiques faisaient commettre, quels scandales produisaient les débordements des grands. Garzoni déplore ces écarts et, dans sa *Piazza universale*, il lance cette objurgation : « Vois combien l'art de la galanterie se montre et se répand par des moyens infinis! Soumis aux enchantements de l'amour, les hommes, trop simples, ne sont plus avertis de l'astuce et de la malignité qu'il imagine pour les séduire. Dans quel but penses-tu qu'on adopte les

noms de Ginevra, de Virginia, d'Isabella, d'Olympia, d'Helena, de Diane, de Lydie, de Victoria, de Laure, de Domitia, de Lavinia, de Lucrétia, de Stella, de Flora, sinon pour captiver par leur grâce de jeunes cœurs qui, follement, inscrivent en lettres d'or ces noms harmonieux et se plaisent à chanter leurs louanges dans des sonnets et des madrigaux? »

Ces madrigaux, la terre émaillée nous en conserve les traces ; des bustes de femmes avec un nom et la simple épithète *bella*, nous montrent quels étaient les présents que les amoureux offraient aux *donne amate*, idoles rebelles ou fiancées. Quelquefois un soupirant discret gardait le nom dans son cœur et, près d'une image plus ou moins reconnaissable, inscrivait une légende allégorique ou sentencieuse : *Sola speranza el mio cor tiene :* L'espoir seul soutient mon cœur ; *Chi semina virtù fama recoglie :* Qui sème la vertu recueille la réputation ; *S'el dono è picolo e di pocco valore, basta la fede, el povero se vede :* Si le don est petit et de nulle valeur, il suffit de l'intention, la pauvreté disparaît.

Ces effigies un peu rigides dans leur tournure, sèches par l'exécution, ont cependant une apparence magistrale; de grands voiles, des ajustements largement drapés, rappellent les magnifiques médailles des artistes florentins et pisans ; de puissants rinceaux courent dans les fonds ; des bordures divisées en compartiments par de larges galons, sont occupées par des imbrications ou des culots à l'antique qui ajoutent à la sévérité de l'ensemble.

Les plats, à reflets ou en couleurs polychromes, ont dû se fabriquer pendant un siècle au moins ; nous trouvons chez M. le baron Gustave de Rothschild le portrait de Louis d'Armagnac, duc de Nemours (1477-1503) ; ailleurs ce sont des princes de la maison de Sforce, et parmi ceux où les figures sont remplacées par les armoiries on voit une pièce à l'antique écu de France entouré des blasons du Dauphiné et de la Bourgogne, et d'autres aux armes de Léon X et de Clément VII de Médicis.

Quelques vases aux formes cherchées participent à l'illustration du décor primitif de Pesaro ; ce sont surtout d'élégantes aiguières, où l'on rencontre même parfois les *donne amate* avec leurs noms harmonieux redoutés de Garzoni. Une belle buire (collection Gustave de Rothschild) offre même sur ses deux faces latérales l'image de deux fiancés.

La plupart des œuvres anciennes sont dépourvues de marques; une seule à reflets porte : *de Pisauro ed Chamillo ;* elle représente, en or et en rouge, un homme à cheval.

Le caractère particulier des majoliques nacrées de Pesaro, c'est un jaune pâle et limpide associé à un bleu pur; sous les effets du rayon lumineux, ces couleurs s'animent et renvoient les faisceaux rouge, jaune doré, vert et bleu, avec une intensité remarquable; il n'en est pas de même dans les œuvres de Deruta dont nous parlerons plus loin.



Vase à reflets métalliques, Pesaro. (Musée du Louvre.)

Quant aux anciennes pièces polychromes, elles se distinguent par un dessin assez mâle et un coloris plus harmonieux que celui de Deruta.

Voilà pour les productions antérieures aux premières années du seizième siècle. Au moment où Guidobaldo II della Rovere devient duc d'Urbin (1538), le goût des *histoires*, comme les appelle Passeri, s'était répandu partout, et Pesaro aborde les compositions à figures, d'après les maîtres, en y introduisant, suivant les modes du moment, les rehauts brillants de l'or et du rouge rubis. Dès 1541, un plat représentant Horace seul, défendant son pays contre la Toscane tout entière, est signé : *Fatto in Pesaro ;* un autre, avec la même mention et la date de 1543, porte : *in bottega di maestro Gironimo Vasaro I. P.* Une belle pièce ornée de scènes tirées de l'histoire de Judith, est inscrite : *Fatto in Pesaro in bottega de mestro Gironimo* 1542. Un autre plat de même date représentant Jules César et Cicéron, porte : *in la botega di maestro Girolamo da le Gabice, in Pesaro.* Ce Girolamo des Gabices, château de Pesaro, nous est indiqué par Passeri, comme le même que Gironimo. Il était le père de Jacomo, dont il sera question plus loin, lequel eut à son tour deux fils, Girolamo et Ludovico. En 1545, voici Samson tuant les Philistins; en 1566, Mucius Scævola, puis, avec la simple indication : *de Pisauro*, un plat vivement rehaussé représentant Camille mettant son épée dans la balance, sujet connu sous le nom de *Væ victis !* Malheur aux vaincus !

Le potier Gironimo, ou Girolamo, n'était pas le seul tenant boutique, *bottega*, à Pesaro vers le milieu du seizième siècle; il est question

d'un autre fabricant sur une pièce à trophées et instruments de musique; on y lit : *Fatto nella bottega di maestro Baldasar Vasaro da Pesaro per la mano di Terenzio figl. di maestro Matteo boccalaro. Terenzio fece.* 1550 : Fait dans la boutique de maître Balthasar, fabricant de vases, par la main de Terenzio, fils de maître Mathieu, potier. Terenzio a fait. 1550.

Quelques années plus tard, le 1er juin 1567, Guidobaldo II rendait un édit en faveur de Jacomo Lanfranco, artiste pesarais, qui avait découvert le secret de mettre de l'or vrai sur les faïences; M. Chaffers signale comme ouvrage de ce maître un plat de la collection Montferrand, représentant le Martyre de saint Maurice et orné des armoiries du cardinal Giustiniani; cet ouvrage est rehaussé d'or. Nous n'avons vu aucune majolique à histoire et dorée, antérieure aux pièces de Castelli du dix-huitième siècle; mais il existe au Louvre une conque baptismale côtelée, supportée par un pied d'oiseau, enroulée capricieusement à son extrémité et formulée, vers son déversoir, en tête chimérique; trempée dans un émail bleu intense, elle est relevée de larges touches d'or brillant. Une autre pièce, du même musée, trempée dans un émail un peu plus pâle, est une buire élégante à ouverture trilobée et à anse double formée de serpents enroulés; ici, l'or se formule en zones arabesques et dessine sur la panse du vase une riche armoirie que nous croyons appartenir à la famille Melgi, et qui est timbrée d'un casque peint en émail blanc. Quelques autres pièces, de même teinte et à décor analogue, offraient des armoiries papales et celles des Farnèse, entourées de légères bordures et de postes délicates; enfin, la collection de M. le baron Gustave de Rothschild renferme une belle bouteille, accompagnée de son plateau, où les arabesques se dessinent en or et en blanc autour d'un blason compliqué, dont les partitions indiquent l'union de familles italo-françaises.

Voilà, selon nous, les faïences pour lesquelles Jacomo Lanfranco avait obtenu son privilége; la conque du Louvre représenterait la plus ancienne époque; les autres vases, moins robustes, plus cherchés de décor, s'échelonneraient de 1567 vers les dernières années du siècle.

Le vase de Terenzio, dont il a été question plus haut, mérite quelque attention; c'est encore une de ces inventions galantes contre lesquelles s'élevait la *Piazza universale*. Sa forme, que nous retrouverons souvent, est celle-ci : au centre existe une cavité profonde presque hémi-

sphérique et aplatie seulement assez pour obtenir la station; autour s'étend un large bord, toujours très-orné, où les instruments, la musique notée, les vers inscrits sur des cahiers ouverts, semblent inviter au plaisir de la danse; on appelait donc ces coupes *ballate*, et, dans les bals, les jeunes gens les offraient à leurs danseuses, qui, après avoir consommé les dragées ou les fruits conservés qui remplissaient la cavité, y voyaient un amour, un cœur percé ou quelque autre emblème du même genre, que l'offrande seule faisait pressentir. De là le nom de *coppe amatorie* qu'on donnait aussi à ces pièces.

Quoi qu'en puisse dire Garzoni, une semblable coutume avait du bon, puisqu'elle nous a conservé une foule d'œuvres du premier mérite.

Castel-Durante. — Voilà une ville qui a fourni de potiers et de peintres la majeure partie des ateliers de l'Italie, qui a envoyé des colonies céramiques dans les Flandres et jusqu'à Corfou, et pourtant nous ne connaissons guère de ses œuvres que celles de la décadence. Cela s'explique; pour les contemporains, l'usine n'existait pas; le protecteur personnifiait l'art. On disait les faïences d'Urbino, parce que tel était le nom du duché, et que le duc d'Urbin était l'inspirateur des vases faits à Castel-Durante, à Gubbio ou à Pesaro, aussi bien qu'à Urbino même.

Dès l'année 1361, on trouve mention, dans les archives durantines, d'un *Giovanni dei Bistuggi*, Jean des Biscuits; or la terre ne se cuit à deux fois qu'autant qu'un premier feu est nécessaire pour la rendre apte à recevoir une couche d'émail; Jean fabriquait donc de la faïence; on peut en induire qu'un certain maestro Gentile, fournissant la vaisselle de la cour ducale en 1363, était aussi un faïencier.

M. G. Raffaelli, dans un curieux mémoire sur les ateliers durantins, nomme un certain nombre d'artistes dont les productions ont dû alimenter la consommation locale jusqu'en 1508; où sont ces œuvres? nous les voyons sans doute sans pouvoir les reconnaître. En 1508, apparaît une coupe avec cette inscription : *Adi 12 de seteb. facta fu i Castel Durāt. Zoua Maria Vrō*, le douzième jour de septembre fut fait à Castel-Durante, Giovana Maria d'Urbino. Est-ce bien Urbino qu'il faut lire dans la dernière abbréviation? Nous ne l'affirmerions pas; mais il semble impossible de ne pas voir un nom de femme dans la signature qui précède, et nous nous étonnons qu'on y ait lu *Jean Marie*, les deux terminaisons étant bien féminines. L'œuvre, destinée au pape

Jules II, dont elle porte les armoiries, est des plus remarquables; ne refusons pas à une femme l'honneur de l'avoir faite.

Le genre de décoration qui caractérise, d'ailleurs, les premières compositions ornementales du duché d'Urbin, est ce que l'on appelle des *grotesques*, ou mieux *candelieri*, selon l'expression italienne de Piccolpasso; ce sont des rinceaux grands et symétriques avec enroulements capricieux se terminant par des corps de sirènes, de monstres ailés, de chevaux marins, ou par des masques de forme antique; c'est donc tout autre chose que les grotesques sur fond blanc qui apparaîtront plus tard à Urbino et ailleurs, et qui semblent avoir pris naissance à Ferrare.

Nous trouvons déjà les grotesques (candelieri), à Castel-Durante, sur des vases de pharmacie datés du 11 octobre 1519, et faits *nella botega di Sebastiano di Marforio;* à partir de cette époque, les ouvrages de même genre se succèdent sans interruption jusqu'au dix-septième siècle, avec les modifications que comporte l'état des arts.

Le caractère général des majoliques de Castel-Durante, c'est une bonne fabrication et une peinture facile, annonçant une pratique sûre; les couleurs sont très-glacées, un peu pâles peut-être, mais harmonieuses et largement posées. Les arabesques sont d'abord en camaïeu gris verdâtre sur fond bleu, puis sur compartiments de teintes diverses. Vers la seconde moitié du seizième siècle, les grotesques et les trophées prennent un ton orangé bistre, cru et désagréable à l'œil; l'excès de la pratique se manifeste et l'intérêt de l'art se perd.

Quant aux sujets, la même habileté pratique peut leur être reprochée; mais, nous le répétons, c'est que nous ne connaissons guère que l'œuvre commerciale, le produit du métier; les commencements, toujours plus serrés, puisqu'ils émanent des initiateurs, nous échappent encore. Cependant des noms dignes d'être conservés apparaissent sur certaines pièces; tel est celui de Sebastiano de Marforio, dont nous avons déjà cité les beaux vases de pharmacie.

En 1525, des coupes du Louvre (nos 236, 237) nous montrent Apollon et Marsyas et l'Enlèvement de Ganymède, traités d'une main expérimentée; la Bacchanale de 1530 (no 238) est encore fort remarquable. Vers 1550, le chevalier Piccolpasso, chef d'une fabrique importante, livre à ses contemporains tous les secrets de l'art, résumés dans un substantiel opuscule. Les types dessinés par lui indiquent un homme

habile, mais plus préoccupé de l'ornementation que de la peinture des histoires; grâce à ce traité, nous savons les noms courants imposés dans les usines aux divers genres livrés au commerce, et nous pouvons retrouver des espèces longtemps ignorées. En 1562, le 5 juin, maestro Simone signe une stoviglia (vaisselle) armoriée dont il existe encore huit pièces conservées à Fermo.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire Guido Durantino, qui s'est illustré à Urbino avec toute sa famille, et Guido de Savino, dont on trouvera peut-être un jour les ouvrages à Anvers, mais dont le nom n'a rien à voir, comme nous l'avons expliqué, avec le plat du Louvre inscrit de la légende : *Guido Selvaggio*.



Coupe de Castel-Durante, 1525. Apollon et Marsyas. (Musée du Louvre.)

Giovanni, Tesco et Lucio Gatti, expatriés à Corfou vers 1530, n'ont laissé derrière eux aucun ouvrage certain; enfin Francesco del Vasaro, établi en 1545 à Venise, doit y avoir exécuté la plupart de ses travaux. Arrêtons-nous donc ici pour clore avec le seizième siècle et reprendre plus loin l'histoire des faïences durantines au moment où le pape Urbain VIII voulut, non-seulement restaurer la majolique, mais illustrer sa ville natale, désormais appelée Urbania.

Urbino. — L'importance de cette cité italienne n'a pas besoin d'être démontrée; son nom dit tout. On comprend avec quel empressement les artistes ambitieux de gloire et de fortune accouraient vers ce centre, patrie de Raphaël, résidence d'un prince éclairé prêt à encourager tous les genres de talents.

Nous ne répéterons pas ce que nous avons déjà dit sur le sens général attribué par les auteurs anciens au nom d'Urbino, nous nous contenterons de rapporter l'opinion de Passeri, qui place le siége des usines non pas dans la ville même, mais à Fermignano, château situé sur les bords du Metauro, dans un lieu propice pour recueillir les argiles déposées par le fleuve.

Dans sa *Notice sur les peintures en majolique faites à Urbino*, Luigi Pungileone cite, en 1477, un certain Giovanni di Donino Garducci, *figulo* (potier); en 1501, Francesco Garducci recevait la commande de plusieurs vases pour le cardinal de Carpaccio. Ascanio del fu Guido est mentionné en 1502. Mais, ce n'est que vers 1530 qu'on voit se manifester une école sérieuse et des artistes de premier ordre; parlons d'abord de celui dont le nom s'associe pendant douze ans aux ouvrages hors ligne sortis d'Urbino. Francesco Xanto Avelli, originaire de Rovigo, paraît avoir accompli toute sa carrière artistique au service de François Marie et de Guidobaldo II; chose extraordinaire, Passeri le connaît à peine et le désigne en passant sous le seul nom de son pays, Rovigo. Arrivé à la réputation au moment où le goût des lustres métalliques était dans toute son effervescence, Francesco Xanto sacrifia à la mode, et releva (si le mot n'est pas une antithèse) la plupart de ses œuvres de cette éclatante parure; pourtant, il était particulièrement séduit par la pureté du dessin et la sagesse des compositions grandioses. Il empruntait à Raphaël, sinon des scènes entières, des figures et des groupes qu'il appliquait assez heureusement aux sujets qu'il avait à représenter; son dessin a de l'ampleur, et s'il manque parfois de correction, il conserve du moins un grand style : on voit, en un mot, que cet artiste s'était nourri des saines doctrines. Sa peinture, lumineuse et brillante, ne tombe pas dans les exagérations du modelé, et si ses chairs, teintées généralement avec des tons d'ocre bistrée, ont une froideur relative, il les relève par l'opposition d'un noir intense et d'un vert vif jetés dans les fonds. Quant aux rehauts métalliques, ils sont posés en traits déliés et énergiques et ils se distinguent ainsi de ceux de l'école de Gubbio, dont il sera bientôt question.

Si Passeri s'est plu à faire ressortir l'érudition des peintres de Pesaro, dont les sujets sont puisés aux sources historiques et accompagnés de légendes explicatives, il y a loin d'eux à Francesco Xanto : poëte, il commente avec pompe les passages de Virgile ou d'Ovide

auxquels il emprunte l'idée de ses compositions ; son pinceau traduit l'Arioste et les écrivains contemporains. Il y a plus, les événements du jour n'échappent point à sa critique; dans un groupe de deux personnages pleurant près d'une femme demi-nue et blessée, il personnifie les malheurs de la guerre civile, et il écrit dessous : « *Di tua discordia, Italia, il premio hor hai!* De tes dissensions, Italie, tu as maintenant le prix! » Ailleurs, prenant un groupe du Massacre des innocents de Baccio Bandinelli, il en fait la représentation de Florence pleurant ses enfants morts de la peste; il ose même tracer une satire contre Rome acceptant l'outrageuse victoire du connétable de Bourbon. Sous un plat représentant saint Marc, il écrit : *Nel anno de le tribulationi d'Italia adi 26 de luglio i Urbino.*

Tous les ouvrages authentiques de ce maître sont signés et l'on peut juger ainsi de sa prodigieuse fécondité. En 1530, nous trouvons ses seules initiales : F. X. A. R. Sur sept pièces que nous connaissons de 1531, deux ont les mêmes initiales, une porte la marque ci-contre ; les autres : Fracẽsco Xanto A. Rovigiese p̄i ī Urbino — Fran. Xant. Avello Rovigniese in Urbino — Fra. Xāt. A. D. Rovigo. P. Urbino — Frā. Xāto Avello Rovigiese i Urbino pise.

Huit grandes compositions de 1532 ont des inscriptions semblables.

En 1533, l'Esacus du Louvre reprend les signes F. X. A. R. ī Urbino, tandis que la Fuite de Camille et Ulysse redemandant ses compagnons conservent des légendes analogues à celles ci-dessus.



En 1534, trois ouvrages sont inscrits des quatre initiales : F. X. A. R. avec la mention *in Urbino ;* quatre autres sont réduits aux lettres FX. souvent formulées ainsi :

Le contingent de 1535, assez intéressant, nous offre un F. X. R. accompagné de la lettre N en reflet ; les mêmes lettres sur une élégante aiguière peinte du Parnasse ; deux F. X. et Fra. X. R.

F X marque la seule pièce connue de 1536 ; les trois de 1537 portent F X R, Frā. Xātho da Rovigo, et Fra. Xanto Rovigiese.

1538, 1539 et 1544 donnent le monogramme le plus simple.

Quelques autres ouvrages à signatures plus ou moins complètes, comme celle ci-contre, sont d'ailleurs sans date.

Beaucoup d'auteurs ajoutent au bagage de Xanto en lui attribuant des pièces de 1538, 1539, 1540 et 1541, où se voit un X seul. Nous ne voulons pas nier que quelques-unes de ces pièces puissent être du peintre de Rovigo; mais il en repousserait beaucoup d'autres que la faiblesse du dessin, la lourdeur du pinceau dénoncent comme émanant de contrefacteurs maladroits. L'X existe d'ailleurs sur des œuvres antérieures à Xanto (voir Fabriano) et nous le retrouvons à Urbino sur une majolique sortie de l'usine de maître Guido de Castel Durante, qui devait être le rival de Xanto.

Ce nom nous amène à citer d'autres potiers non moins célèbres que Xanto : les Fontana. Voici ce que l'on sait de cette famille : Nicolo Pellipario, majoliste de Castel Durante, mort vers 1547, eut un fils du nom de Guido qui, avant 1520, s'établit à Urbino pour y exercer la profession paternelle; appelé d'abord Guido Durantino, à cause de son origine, il adopta le surnom de *Fontana*, qu'il transmit à sa descendance, et qu'illustra particulièrement son fils Horatio.

Pourquoi n'a-t-on pas parlé davantage de Guido? pourquoi ses ouvrages sont-ils à peine connus? C'est que, bien loin d'imiter la veine poétique de Xanto, il n'a presque jamais indiqué par un argument les sujets qu'il traitait et qu'il y a très-rarement mis son nom. Un plat, véritable chef-d'œuvre, passé du cabinet de madame la comtesse de Cambis dans celui de M. le baron Sellières, nous a heureusement permis de reconnaître et le dessin et la touche du maître; ce plat, représentant les Muses et les Piérides, d'après la composition de Perrino del Vaga, porte au revers : *Fatto in Urbino in botega di M° Guido da Castel Durante. X.* Ce qu'on remarque dans cette œuvre, c'est un dessin serré cherchant à suivre d'aussi près que possible le style de Raphaël ; les traits des figures sont fins, les extrémités distinguées, les personnages élégants, quoiqu'un peu courts. Quant au modelé des chairs, il est entièrement nouveau : une préparation large en bleu produit un dessous qui s'harmonie à merveille avec le ton des chairs, leur donne une délicatesse et une légèreté remarquables, et permet d'introduire dans les groupes le clair-obscur et une perspective aérienne inconnue des autres peintres de faïence. Ces caractères deviendront le privilége de l'école des Fontana et, comme nous le verrons tout à l'heure, Orazio, par une expérience consommée, arrivera à cuire ses ouvrages au point de la fluidité parfaite des émaux, en

sorte que le travail du pinceau disparaît et qu'un fondu charmai noyé sous une glaçure irréprochable rend ses œuvres sans rivales.

Parmi les grandes pièces non signées par Guido, citons un pl représentant le Frappement du rocher (à M. Beurdeley), le Martyre « saint Laurent, d'après l'estampe de Marc-Antoine, le Triomphe « Galatée, etc.

Quant à Orazio Fontana, ses ouvrages, bien qu'anonymes pour plus grand nombre, se spécialisent par la hardiesse et la largeur « dessin aussi bien que par leur fusion et leur glacé admirables. Il « à remarquer d'ailleurs que l'époque de sa plus grande activité «



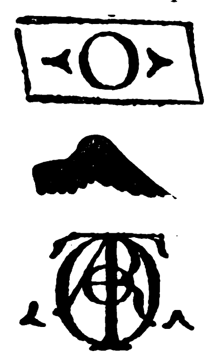
Coupe d'Urbino par Orazio Fontana. L'Enlèvement d'Europe. (Musée du Louvre.)

postérieure à 1540, c'est-à-dire au moment où le goût changea so l'impulsion de Guidobaldo II. Ce prince, on le sait, avait appelé pr de lui Raphaël del Colle, Battista Franco et Federigo Zucchero; l compositions faciles, le dessin lâché de ces artistes se reflétèrent bie tôt sur les majoliques et surtout sur celles du grand Fontana; no n'en voudrions pour preuve que la grande scène du Repas public Rome exécutée sur un plat de la collection du Louvre et répétée à l'i térieur d'un vase de la splendide collection de M. le baron Alphon de Rothschild ; c'est une coupe dont la vasque ovale soutenue par i piédouche ornementé à reliefs et par des mascarons et autres mot puissamment modelés, est peinte extérieurement de grotesques s

fond blanc ; en dessous on lit : *Fatto in Urbino in bottega de Orazio Fontana.*

Ce spécimen, rapproché de ceux de Guido mentionnés plus haut, de ceux de 1533 et 1535 portant : *In botega di M° Guido Durantino in Urbino*, et de celui signé : *Fatte in Urbino in botega de M° Guido Fontana vasaio*, permettent de distinguer entre les ouvrages du père et du fils et de faire deux parts, même dans cette grande pharmacie de Lorette, dont la totalité ne pourrait appartenir à un seul artiste.

Si les pièces signées d'Orazio sont rares, elles ont le mérite de caractériser, par leurs formes diverses, ses manières successives ; le plat du Massacre des Innocents, au Louvre, serait de la première ; encore serré de dessin, un peu dur de modelé, il accuse une recherche pénible. On y voit la seule initiale O dans un cartouche. Une autre pièce ancienne et fort remarquable, représentant Néron qui fait assassiner sa mère, porte cette marque exceptionnelle. Quelques majoliques copiées de Marc-Antoine ou de maîtres de la même école, et habituellement datées de 1544, offrent un chiffre où le nom Orazio se trouve tout entier ; elles manifesteraient le passage de la première à la seconde pratique, c'est-à-dire du dessin châtié et pénible à la manière facile et spirituelle adoptée définitivement lorsque le maître ouvrit son usine particulière en 1565 et qui fut suivie jusqu'à sa mort en 1571. C'est à cette période qu'appartiennent, outre la magnifique coupe de M. le baron de Rothschild, des pièces assez ordinaires inscrites de la mention : FATE — IN — BOTEGA — DE — ORATIO — FONTANA —.



Le mémoire de Passeri énonce, d'après les indications des archives locales, que la marque d'Orazio Fontana aurait été composée des lettres O. F. V. F., renfermées dans un cercle : cette marque n'a jamais été vue par personne. M. Chaffers, trompé par une analogie séduisante, a cru trouver le monogramme du maître sur une assiette ornée d'un buste de Pompée et portant, au pourtour, dans deux tablettes, la date 1519 et les initiales O. F. et, au revers, les trois lettres O. F. V. signifiant *Orazio Fontana Urbinate*. Il n'a pas échappé au laborieux écrivain que la date de 1519 ne peut être appliquée aux ouvrages du peintre de la pharmacie de Lorette ; aussi suppose-t-il

que Nicolo Pellipario aurait pu avoir un frère du nom d'Orazio qui aurait fondé à Urbino la famille des Fontana. Rien dans l'histoire n'appuie cette supposition, et l'on sait, au contraire, que le renom d'Urbino ne commença guère avant 1538, date de l'avénement de Guidobaldo II. Ce n'est pas au moment où François-Marie, profitant de la mort de Léon X pour reconquérir ses États, expulsait Laurent II de Médicis, que l'un ou l'autre de ces princes aurait songé à faire venir une colonie d'artistes dans sa capitale. Les commencements de Guido durent être assez modestes, puisqu'il n'a signé nul ouvrage avant 1532.

Nous continuerons donc à penser que l'indication de Passeri sur la légende *Oraizo Fontana Urbinate fece* est le résultat d'une erreur, et nous classerons la signature de l'assiette au buste de Pompée parmi les monogrammes des maîtres inconnus.

Les collections publiques et privées abondent en pièces attribuées à Orazio Fontana ; nous répétons qu'une partie de ce bagage doit retourner à Guido, et nous pensons avoir suffisamment développé les qualités qui doivent caractériser la manière du maître ; une autre part, plus considérable encore, appartient certainement aux élèves sortis des usines du père et du fils ; les artifices au moyen desquels ceux-ci ont transformé la peinture sur majolique n'étaient pas difficiles à saisir, et beaucoup, à Urbino surtout, ont dû chercher, en se les appropriant, à conquérir une part du succès qui en récompensait le mérite.

N'oublions pas, en effet, qu'à côté des maîtres glorieux dont les œuvres nous sont connues, travaillaient plusieurs artistes dignes d'être cités dans l'histoire ; dès 1530, c'est Federico di Giannantonio, Nicolo di Gabriele et Gianmaria Mariani ; nous croyons pouvoir attribuer à celui-ci une coupe reproduisant le Baptême du Christ, et qui est signée dans le décor. Simone di Antonio Mariani peignait en 1542 ; en 1543, un artiste inconnu signe : P^{uo}. F^{co}. ; Luca del fu Bartolommeo, date de 1544 ; Cesare Cari, de Faenza, peignait en 1536, dans l'atelier de Guido Merlino ; mais ce dernier signait, en 1542, un magnifique plat de la collection Gustave de Rothschild, où toutes les richesses ornementales semblent accumulées. Sur le marly sont semés des Amours se jouant dans les nuages, tirant de l'arc, ou portant des couronnes ; sur la chute, au-dessous d'une guirlande de lauriers, des divinités marines voguent sur les flots ; une seconde

guirlande de feuilles et fruits peinte sur un bourrelet en relief, et interrompue par quatre médaillons à fond jaune, encadre une réserve centrale où l'artiste a représenté Orphée charmant les animaux au son de sa viole. La boutique du potier était alors située à San Polo, ainsi que l'indique une plaque représentant les signes du zodiaque, et datée: *Adj* 30 *di Marzio* 1542; il travaillait encore en 1551. Une pièce importante de 1541, représentant le siége de la Goulette, est sortie d'un autre établissement; on y lit : *In Urbino nella botega di Francesco de Silvano*. En 1555, nous voyons une coupe à piédouche portant à l'intérieur le Jugement de Pâris, d'après Raphaël; on y sent encore une vague influence des Fontana, mais le trait est lourd et les tons sont durs; les lettres F S sont placées sous le pied, l'une au-dessus, l'autre au-dessous de la légende explicative du sujet.

F

·S·

Revenons à la famille d'Orazio Fontana; sa descendance se composa d'une fille qu'il avait eue de sa femme Agnesina Franchetti, de Venise. De ses frères, Nicolo, père de Flaminio, mourut avant 1576; Camillo aurait eu un fils du nom de Guido, que Pungileoni fait naître à Castel Durante, et qui mourut en 1605, après avoir appartenu quatorze ans à la confrérie de Sainte-Croix d'Urbin. C'est ce même Guido qui, d'après Raffaelli, aurait repris la *botega* paternelle à Urbino, lorsque Camillo partit pour Ferrare, en 1567, afin d'aider Alphonse II à remonter les fabriques créées par son aïeul. Flaminio, neveu d'Orazio, sut, de son côté, relever la fabrication florentine, et contribuer peut-être à l'invention de la porcelaine des Médicis.

Un précieux fragment du Parnasse de Raphaël, légué au Louvre par Sauvageot, porte la signature ci-contre. Ce Nicolà dont on trouve là le nom complet serait-il le frère d'Orazio et le père de Flaminio? Nous ne le pensons pas; d'abord le frère d'Orazio s'appelait Nicolo, et ensuite le style sérieux et fin du morceau doit le faire placer parmi les ouvrages du premier tiers du seizième siècle.



Un majoliste qui peignait particulièrement des grotesques sur fond blanc signe : *Gironimo Urbin feccie* 1585; son style lâché indique bien la dégénérescence de l'art.

Un vase représentant les Israélites recueillant la manne dans le désert, porte : *Fatto in Urbino*, 1587. T. R. F.

Nous devrions nous arrêter ici et renvoyer aux fabrications modernes pour les travaux d'Urbin imités de la poterie orientale ; mais le souffle de la renaissance était si puissant qu'il animait encore une famille entière, celle des Patanazzi. Alphonse a signé, en 1584, une sorte de monument servant d'écritoire et représentant le Parnasse ; son nom se trouve ainsi abrégé sous le sujet de Romulus recevant les femmes sabines (South-Kensington). Il se contentait souvent d'inscrire ses seules initiales A. P. Une pièce datée de 1607 nous fait connaître qu'il travaillait alors dans l'atelier de *Jos. Batista Boccione*. « En 1608, la famille avait sa fabrique, comme le prouve une grande coupe inscrite : *Urbini ex figlina Francisci Patanatii;* les sigles F. P. indiquent en même temps que François était peintre lui-même et décorait ses poteries. Le dernier des Patanazzi est le jeune Vincenzio qui, dès l'âge de douze ans, marquait ses œuvres du double sceau de la faiblesse. Passeri cite de lui une pièce de 1620 avec cette mention : *Vicenzio Patanazzi da Urbino di età d'anni tredici*. Treize ans ! pauvre enfant ; loin de l'indiquer triomphalement sur vos tristes peintures, courez à l'école où se sont formés vos prédécesseurs.

ALF.P.F
VRBINI
1606



Salière à grotesques, d'Urbino. (Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.)

Gubbio.—Voilà certes l'une des fabriques sur lesquelles la critique a le plus erré ; son histoire est pourtant tout entière dans Passeri ; mais en la commentant chacun à sa manière, les écrivains ont si bien modifié le texte, que cette histoire est aujourd'hui réduite à néant. Qu'y a-t-il donc de particulier à l'usine de Gubbio ? Rien qu'un malentendu. Là

comme dans beaucoup d'autres fabriques, un grand nom résume tout. George Andréoli, gentilhomme de Pavie, vint, après avoir reçu dans sa patrie les honneurs dus à son mérite comme statuaire et céramiste, s'établir à Gubbio, avec ses deux frères, Salimbene et Giovanni ; il y obtint, en 1498, le *droit de cité noble*, et plus tard, il fut même nommé gonfalonier. Voilà pour l'état civil. Passons aux titres artistiques. Giorgio, nous venons de le dire, était statuaire; le genre des della Robbia lui était familier et, en 1511, il exécuta deux retables d'autels, l'un dans la chapelle privée de la famille Bentivoglio, l'autre dans la chapelle de Saint-Antoine abbé, de l'église de Saint-Dominique; en 1513, il élevait dans la même église l'autel de Notre-Dame du Rosaire, et celui de l'église des *Osservanti*, près Bevagna. On cite encore de lui six anges dans la basilique de la Portioncule, près d'Assise, et une Madone chez les moines mineurs de Gubbio. Dans ces travaux, les chairs n'étaient pas recouvertes ; cela seul indiquerait un artiste de goût, assez fort de lui-même pour craindre d'atténuer, sous les épaisseurs et les durs reflets d'un émail, les finesses de l'expression et du modelé.

Quant aux majoliques, les commencements du maître ne peuvent appartenir à Gubbio; c'est sans nul doute à Pavie qu'il s'est essayé, et, en cherchant dans les collections, nous allons trouver une œuvre portant son nom et empreinte de beaucoup de caractères d'authenticité; on voit à Sèvres un plat d'une facture assez grossière, à couleurs un peu dures, ayant en même temps les imperfections d'un essai et la vigueur d'exécution et de parti pris des ouvrages primitifs de Chaffagiolo ; le sujet est l'*Ecce homo ;* le trait, d'un bleu violacé vif, est assez correct, un bleu pâle modèle les chairs, les cheveux du Christ aussi bien que la croix dressée derrière lui sont en jaune métallique légèrement irisé ; au pourtour, des caractères gothiques, enlevés sur un fond bleu lapis, forment la légende : Don Giorgio, 1489. Là deux choses sont à remarquer ; l'irisation, étrangère aux produits toscans de l'époque correspondante; les lettres enlevées sur le fond par une sorte de grattage, pratique que nous retrouverons dans certaines pièces ugubbiennes. On a cherché depuis à rapprocher quelques spécimens de celui de Sèvres, un entre autres où, dans l'ornementation, se répète le monogramme M. G. surmonté du globe crucigère : mais ceci nous paraît signifier *Mater gloriosa*, et non point maestro Georgio.

La première œuvre où nous voyons apparaître cette dénomination est un plat à bossages en relief au pourtour, avec une demi-figure de Saint Jean, au centre, modelée très-naïvement et rehaussée d'un contour bleu peu châtié; des reflets d'or et de rouge rubis nuageux, et d'un éclat bien inférieur à celui des belles pièces de Gubbio, semblent indiquer les tâtonnements d'un début; sous les bords de la pièce on lit :

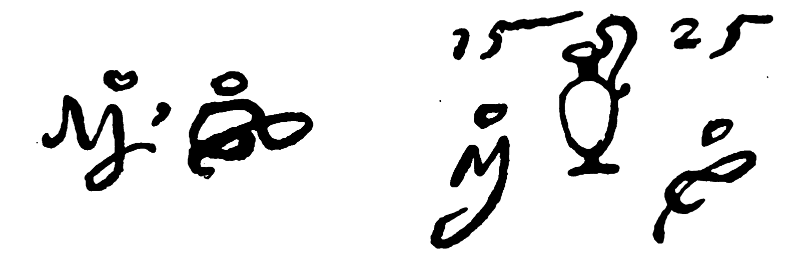
Matr:º Gio:º

Ce précieux spécimen de la collection de M. Leroy-Ladurie nous semble parfaitement caractériser les débuts de la fabrique de Gubbio et apporter un élément nouveau dans l'histoire d'Andréoli; nous y voyons apparaître cette épithète de *maestro*, dont Passeri nous explique la valeur; cherchant à prouver que le *gentilhomme* de Pavie, le *noble citoyen* de Gubbio, n'avait point à rougir de son métier de majoliste, l'écrivain s'exprime ainsi : « Je dois dire deux choses pour le justifier de tout soupçon d'avoir dérogé. La première... c'est que la peinture exercée pour le compte des grands seigneurs passait pour une profession noble : l'idée ne s'était pas introduite alors que la noblesse consistât à prouver quatre quartiers de personnes oisives et incapables. L'autre chose est que le titre de maestro était, dans ces temps, un titre qui se donnait seulement à ceux qui professaient les arts libéraux et nobles comme la peinture ; en voici un exemple concluant : Raphaël d'Urbin avait, du temps de Léon X, le rang de baron romain..., et cependant, dans les actes publics, il prenait le titre de maestro. »

Ces explications sont concluantes pour l'attribution de la pièce de Sèvres : *Don*, abréviation de *donno*, et que nous traduisons en français par le mot Dom, est synonyme de maestro ; cette différence d'usage ajoute donc à la présomption de différence de lieu et vient à l'appui de l'attribution à Pavie du plat à l'*Ecce homo*. La coupe de M. Leroy-Ladurie mène d'ailleurs à une série d'ouvrages restés longtemps douteux et qui doivent dater des commencements de la fabrication à Gubbio. Les reliefs révèlent bien un atelier fondé par un statuaire, et les reflets, variables dans leur réussite, démontrent qu'on n'était pas encore complétement maître du procédé.

C'est en 1519 qu'apparaissent les premières vaisselles signées en

couleurs métalliques de la marque habituelle du maître, c'est-à-dire des initiales M° G°, qui se perpétueront tant que l'atelier sera dirigé par Georges Andreoli ; en voici quelques variantes :



Nous ne connaissons guère à la date de 1519 que quatre pièces toutes ornementales. En 1520, se présente un spécimen curieux de la collection Dutuit; sur la face, dessinée avec un soin merveilleux et modelée en tons sobres, s'étend la fable du Jugement de Pâris ; l'influence de l'école de Raphaël y est évidente ; préoccupé de la forme et du style, l'artiste laisse aux reflets métalliques un rôle absolument secondaire. Au revers, il a écrit en bleu *M° Giorgio*, 1520 *adi* 2 *de Otober B. D. S. R. in Ugubio*. Que signifient les initiales qui suivent la date ? C'est un problème à résoudre. De la même date est une assiette de la collection Barker représentant le Char de l'Aurore. 1521 nous offre une œuvre importante et, cette fois, revêtue de tout le luxe des couleurs chatoyantes; c'est le Tombeau de saint Ubald entouré de personnages qui viennent lui demander leur guérison miraculeuse. Cette coupe appartient à M. le baron Gustave de Rothschild.

Une pièce portant un griffon héraldique est de 1522, ainsi que la Mort de Didon, de la collection Amhurst.

Des plats et coupes armoriés signalent 1524.

En 1525, les œuvres sont nombreuses et variées; des armoiries, des mascarons et figures, des ornements arabesques, se mêlent à des sujets compliqués; le pourtour d'une ballata montre le Triomphe de Vénus; une ravissante assiette, aujourd'hui classée dans la collection Fountaine, offre les Trois Grâces d'après Raphaël; mais la pièce capitale est un grand plat à marly chargé d'élégants rinceaux se terminant par des figures fantastiques et qu'on a qualifiées de grotesques, alternant avec des trophées; dans l'un de ceux-ci une tablette est inscrite de la date de 1525; dans un autre on lit sur une bandelette : *Ama la virtù*.

Le centre est occupé tout entier par Diane et ses nymphes se livrant au plaisir du bain ; entièrement nues et réunies en groupes gracieux, on les voit jusqu'au-dessous du genou ; les jambes sont plongées dans une sorte de bassin dont la face est ornée de trois mascarons qui jettent l'eau sur le premier plan. Tout le fond est garni d'arbres touffus indiquant une forêt ombreuse. Les figures savamment dessinées par un trait bleu sont d'un modelé doux qui efface en partie l'impropriété du ton bistre avec lequel il est obtenu ; à peine si quelques touches d'or et de rouge rubis, perdues dans les coiffures, indiquant des colliers ou teignant des draperies exiguës, viennent déranger la tranquille harmonie de cette belle composition. C'est au revers seulement que l'or éclate en grands rinceaux entourant cette inscription : *Mastr° Giorgio da Ugubio adj* 6 *d'Aprile* 1525.

1526 nous présente aussi une grande variété d'ouvrages, et trois fois le monogramme du maître est accompagné de la mention : *da Ugubio.*

En 1527, des armoiries entourées d'arabesques offrent cette même particularité, tandis qu'une sainte Catherine est signée : et le Dévouement de Curtius, M° G° da Ugubio. Sur quatre pièces de 1528, deux portent *da Ugubio*. La même indication d'origine accompagne deux sujets de 1529 et deux autres ouvrages de l'année 1530.

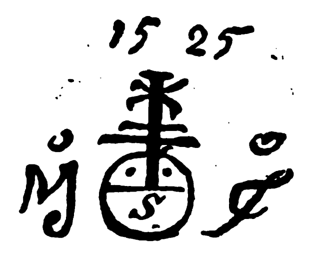
1527
M Giorgio
I ugubio

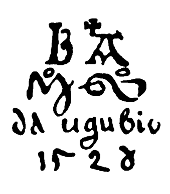
1531 montre des bustes, des Amours, des allégories et des sujets d'histoire. Le Louvre possède Diane et Actéon de 1532. Le même sujet, les Grimpeurs de Michel-Ange, Persée et Andromède signalent 1533. 1534 offre un sujet singulier : l'Amour se désolant auprès d'une femme qui subit l'opération césarienne ; en dessous on lit : Naissance d'Esculape et discours du Corbeau et de la Corneille. En 1536, nous trouvons un Jeune homme jouant de la viole, et, en 1537, un Enfant mentionné par Passeri.

Quelques-unes des marques de Giorgio sont accompagnées de signes que M. Chaffers et d'autres savants anglais ont considérés comme étant spéciaux à des marchands ; ces signes, accompagnés de croix, nous semblent bien plutôt indiquer des possesseurs dignitaires de l'Église, ou les grandes pharmacies attachées aux établissements religieux.

Nous rangeons dans la même classe, en l'écartant de la liste des

signatures d'artistes, le signe qu'on trouve répété sous des coupes généralement ornées au pourtour de palmes et rinceaux dans le goût





antique enlevés sur un fond bleu vif, et par conséquent épais, et réchampis ensuite en tons métalliques. On a un moment attribué ce signe à Salimbene Andreoli; mais cette supposition ne supporte pas l'examen de la critique, d'autres vases de la même exécution portant au revers l'initiale de maestro Giorgio, et l'une entre autres la date de 1531.

Certes, rien n'est difficile comme de retrouver l'œuvre personnelle des maîtres dans les centres italiens soumis à une individualité puissante et renommée; beaucoup de mains diverses ont concouru à la fabrication courante, le style s'est modifié, en outre, avec le goût. Les plus anciennes pièces ornementales de Gubbio sont généralement du genre dit à *candelieri*, c'est-à-dire avec grands rinceaux terminés par des têtes d'oiseaux, de chevaux marins, etc., combinés avec des têtes de chérubins ailés; ce décor, assez vif de ton, se détache sur fond bleu pâle réchampi au pinceau. Plus tard paraît le fond vif *mis au tour* et décoré par enlevage; les trophées avec devises entourant des bustes, apparaissent depuis 1519 au milieu de ces genres déterminés, ainsi que les coupes ouvertes, à pied bas, qu'un buste d'homme ou de femme occupe dans toute leur étendue. D'un dessin mâle, modelées en couleurs polychromes, adroitement touchées, ces coupes, tantôt rehaussées de couleurs métalliques, tantôt douces et sobres de ton, sont toujours élevées de style; les hommes sont les héros de l'époque à peine voilés sous les noms et les attributs des dieux ou des héros de l'antiquité; quant aux femmes, leurs dénominations poétiques, accolées de l'épithète de *bella*, expliquent assez que ce sont les *donne amate* dont Garzoni redoutait les galants artifices pour les jeunes gens de son temps.

La largeur du dessin, l'adresse de la coloration nous ont fait penser qu'il pourrait y avoir de ces ouvrages qui fussent de la main même d'Andreoli; une pièce du Louvre porte sur une bandelette cette indication : *ex o Giorg.*, de la fabrique de Giorgio.

Quant aux sujets, comment hésiterions-nous à lui attribuer les meilleurs? Ce statuaire, cet artiste éminent récompensé de son mérite par les premiers honneurs, serait au-dessous de tant de majolistes dont nous connaissons les travaux? en se spécialisant pour les *stoviglie*, il serait devenu incapable même de copier les cartons des maîtres, et on irait chercher dans les autres ateliers ceux à qui l'on peut faire



Coupe de Gubbio. (Musée du Louvre.)

honneur des pièces estimables signées par lui! Mais cela est insensé, contraire à toutes les données de l'histoire et en opposition avec les mœurs de cette vaillante société du seizième siècle.

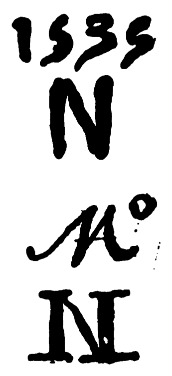
L'idée émise par Vincenzo Lazari, propagée par quelques auteurs anglais, que Giorgio, inventeur du secret des reflets métalliques, se serait fait le nomade d'un tour de main et aurait mis son procédé à l'enchère dans toutes les fabriques, est impossible à soutenir aujourd'hui. D'abord Andreoli n'a pas inventé les reflets; ensuite les peintres d'alors se respectaient trop pour s'effacer devant une mixture chimique et permettre à un arcaniste de substituer son nom au leur après avoir étendu quelques fonds dorés, ou défiguré certaines compositions en les bariolant de touches nacrées ou rouge rubis. O Passeri,

c'était bien la peine de nous apprendre la valeur du mot *maestro* et de nous prouver qu'Andreoli était resté noble en exerçant l'art céramique, pour que nos modernes écrivains lui réservassent cette humiliation !

Maestro Giorgio a eu certes des aides ; d'abord ses frères Salembene et Giovanni, dont rien ne signale les ouvrages, puis son fils Vicentio ou Centio, dont on a cru trouver la signature dans une pièce de l'ancienne collection de Monville qui porte ce monogramme : un magnifique ouvrage à candelieri daté dans le décor de 1518 et signé en 1519, va nous montrer que le premier est bien de maestro Giorgio ; un trait manquant au G a prêté à l'équivoque. En 1519 d'ailleurs, Cencio inconnu n'aurait pas mis son chiffre là où son père était encore obligé d'inscrire son nom en toutes lettres. Une autre opinion accréditée en Angleterre consisterait à voir le sigle de Cencio dans un N qu'on trouve souvent seul sous des pièces à reflets, et qui se montre accompagnant le nom de maestro Giorgio sous une coupe de 1537. Nous ne pouvons admettre qu'il y ait un groupe composé des lettres VIN dans la marque informe où Marryat avait lu, avec beaucoup plus d'apparence de raison, l'initiale du nom d'une fabrique qui aurait existé à Nocera, rue Flaminia. Où l'éminent écrivain avait-il trouvé la trace de cette usine ? Nous l'ignorons ; mais l'indication n'est certes pas tombée par hasard de sa plume érudite. Pour établir que la lettre N était une initiale d'artiste, on s'est appuyé sur une pièce du musée de Sèvres qui porte M° N ; il ne faut pas avoir une grande habitude des sigles pour reconnaître qu'il n'y a aucun lien entre les deux signes écrits en caractères différents et l'un au-dessus de l'autre ; l'N ne ressemble nullement à celui attribué à Cencio ; d'ailleurs depuis longtemps M. Darcel a démontré l'inanité de cette explication en demandant si l'on pourrait l'appliquer à la coupe du Louvre n° 527 inscrite des lettres N. C.







Attendons une trouvaille heureuse pour apprendre à reconnaître les ouvrages de Cencio. Au reste, il n'a pas été le seul élève de son père, et la renommée de celui-ci a dû lui susciter des émules ; c'est à l'un de ceux-là que nous donnerions le chiffre composé d'un A et d'un G ; les

suivants sont postérieurs à Giorgio, et on comprend dans quel but on leur a donné la plus grande ressemblance possible avec la signature



du maître. Pourtant le dernier a été attribué à un maestro Gileo, dont l'existence nous paraît plus que douteuse.

Parmi les élèves incontestables de maestro Giorgio, citons Prestino. La pièce principale de cet artiste est un bas-relief du Louvre représentant la Vierge soutenant l'Enfant Jésus ; les chairs sont d'un blanc rosé, les draperies, teintes d'une douce irisation jaune et rouge rubis, se détachent sur un fond bleu. Au revers est écrit : 1536. PERESTINVS, la date est répétée sur le rebord.

Cette œuvre, dernière manifestation de l'art inauguré par les della Robbia, ne manque ni de grâce ni de style, et elle prouverait seule la valeur de l'atelier dans lequel Prestino s'était formé. Comme Andréoli, l'élève faisait concurremment les bas-reliefs et la *stoviglia* (vaisselle) ; on connaît de lui un plat signé : 1557 *di* 28 *di magio. In Gubbio per mano di Mastro Prestino*. Cette pièce représentant Vénus et l'Amour est dans la collection de M. I. Falcke.

Gualdo. — Voici une fabrique inconnue avant l'acquisition de la collection Campana, et qui n'est peut-être, à vrai dire, qu'un des rameaux du tronc Ugubbien. Là, peu ou point d'art ; mais, dans la donnée des lustres métalliques, la plus brillante application qu'on puisse rêver de ce tour de main dont les esprits furent un moment férus au seizième siècle. Le rubis de Gualdo est si rutilant, qu'il efface les bleus intenses ; aussi celui qui a vu une pièce teinte de ce rouge reconnaîtra partout les œuvres de l'usine.

Castello. Città di Castello, située non loin de Gubbio, est le siége d'une fabrique ancienne et toute particulière, en ce sens qu'elle n'a jamais modifié sa pratique, et semble s'être spécialisée pour les vaisselles populaires. Est-ce à Castello que le genre a commencé? Nous l'ignorons ; mais au seizième siècle, lorsque Piccolpasso divulguait les secrets de son art, l'usine avait une pratique si sûre et possédait si

bien, comme il le dit, l'*accord des couleurs*, qu'il donne le nom de *Castellane* à la méthode de décoration qui, de ce centre, rayonnait alors partout.

Cette méthode castellane est fort simple, et nous l'avons déjà décrite à propos de certaines œuvres françaises du moyen âge : c'est la décoration sur engobe relevée d'un dessin gravé avec une pointe de fer, et recouverte d'un vernis coloré par des nuances peu nombreuses et souvent vaguement fondues. Piccolpasso nomme ce genre *Graffio*, par analogie avec certaines fresques ombrées de traits noirs sur blanc; on appelle *Graffito* l'objet décoré de Graffio.

Voici maintenant comment Piccolpasso explique la fabrication : « Les couleurs castellanes sont une pratique à part; on n'y mêle pas d'étain et, pour en faire usage, il faut avoir une sorte de terre qui vient de Vicence et à laquelle je ne saurais donner d'autre nom que *terre blanche* ou bien *terre vicentine*. Elle se moud comme l'émail, et bien broyée, on en couvre la terre rouge crue; puis on cuit légèrement en restant le plus près possible du cru ; on dessine sur la terre blanche avec une pointe de fer, puis on vernit avec le blanc susdit étendu très-léger. » On le voit, c'est l'engobe avec ses artifices; en effet, non-seulement on grave au trait sur le fond blanc, mais on l'enlève partiellement pour faire ressortir certaines masses ornementales, ou réciproquement. Un marzacotto jaunâtre, le jaune vif, un vert de cuivre très-dilué et mis en taches nuageuses, un peu de bleu et très-rarement du noir, voilà les couleurs appliquées à cette espèce de terre vernissée.

Les graffiti ne sont donc point ici à leur ordre technique; ils ont dû, très-probablement, précéder la faïence émaillée, et y conduire par une pente insensible; c'est du moins ce qu'on peut induire de ce passage de Passeri : « Vers 1500, on commença à couvrir les vases encore crus d'une couche de terre blanche dite terre de San Giovanni, qui servait de fond sur lequel les couleurs qu'on commençait à employer se détachaient mieux. Le vernis se mettait par-dessus. Les couleurs étaient le jaune, le vert, le noir et le bleu. » Ici il y a évidemment une confusion ; San Giovanni fournit un excellent sable blanc, base du vernis transparent; la terre d'engobe est celle de Vicence. A cela près, l'accord s'établit entre Passeri et Piccolpasso; seulement le premier ne nous parle que des *peintures* sur engobe, tandis que le second s'attache aux *gravures*.

Nous ne pensons pas qu'il soit possible de spécialiser aujourd'hui les œuvres de Castello; celles de Foligno et de la Lombardie doivent leur ressembler à tant d'égards, qu'il serait téméraire d'essayer de les en distinguer. Ce qu'il importe, c'est d'indiquer aux curieux les plus



Coupe avec graffiti. Fin du quinzième siècle. (Musée du Louvre.)

beaux types du genre; une coupe à pied exposée au Louvre (n° 708) et que son décor date de la seconde moitié du quinzième siècle, est remarquable tant par le costume et le style des personnages, que par la merveilleuse couronne de feuillages qui les entoure; les lions de



Bordure intérieure en graffio.

support ont cette barbarie archaïque qui rappelle ceux entre lesquels on rendait la justice au moyen âge, *inter leones*. Cluny possède une autre coupe (n° 2076) et un plat (2075) dont les armoiries viennent prouver qu'antérieurement à la majolique, la noblesse ne dédaignait pas de faire usage de cette vaisselle primitive et peu luxueuse. Il est

à présumer même que la faïence émaillée ne parvint pas à la détrôner entièrement, car on trouve des graffiti du seizième siècle et il s'est rencontré à Pavie un amateur qui en a continué la fabrication jusqu'à la fin du siècle suivant.



Sujet intérieur de la coupe.

Le décor à la castellane n'a pas toujours été entièrement gravé; certaines pièces ont reçu une véritable peinture sur la terre blanche de Vicence; telle est la Louve de la collection d'Yvon, et nous pourrions en multiplier les exemples. Ainsi s'établit une sorte de passage entre le décor à engobe et les demi-majoliques de Passeri qui, elles-mêmes, s'unissent étroitement aux premières faïences couvertes d'étain.

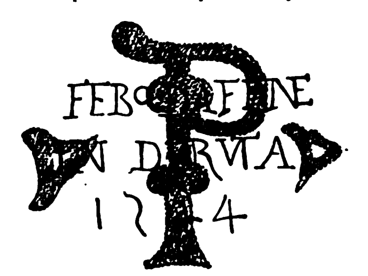
D. FABRIQUES DES ÉTATS-PONTIFICAUX.

Deruta. — Cette fabrique, des plus importantes, semble avoir commencé par des chefs-d'œuvre pour finir très-médiocrement en suivant une progression décroissante. Vincenzo Lazari attribue la fondation de l'atelier, dépendance de la ville de Pérouse, à Agostino di Antonio di Duccio, élève de Luca della Robbia; en 1461, cet artiste travaillait, dit-on, à Pérouse, et il y décora d'une frise en terre émaillée la façade de l'église des Bernardins. Nous acceptons volontiers cette illustre origine, car elle nous paraît expliquer les tendances élevées des premiers artistes en majolique et l'emploi simultané, dans leurs ouvrages, du dessin et du relief.

En effet, des plats élégants dont le style annonce les premières années du seizième siècle, nous montrent, au pourtour, sur fond réchampi de bleu, des arabesques et des trophées supportés par des têtes de chérubins; d'une saillie médiocre, ces ornements se relèvent suffisamment par la dorure orientée qui les recouvre; plus bas sur la chute du marly, de grands rinceaux partant d'une tête de Méduse se détachent en relief plus vif sur l'émail blanc et engendrent, dans leurs enroulements, des hippocampes ailés, des chimères de style antique et jusqu'à des oiseaux et des limaçons dorés. Au centre, sur l'ombilic à fond bleu, se détache un délicieux profil de femme, légèrement modelé, mais dessiné avec une sûreté magistrale.

Outre la couleur du jaune doré, plus fauve et moins orienté dans les pièces de Deruta que dans celles de Pesaro, la beauté du dessin peut, nous le répétons, caractériser les œuvres de la première de ces fabriques. On en sera convaincu après avoir observé au Louvre le plat que nous venons de décrire, et surtout à Cluny la coupe où se voit la Métamorphose d'Actéon, d'après la composition de Mantegna, et qui est signée au revers d'un grand C barré

Aucun des spécimens de ces hautes époques ne porte le nom de la fabrique; le premier chronogramme apparaît en 1501 sur un bas-relief représentant Saint Sébastien debout dans une niche simulée; le modelé en bleu et l'artifice du trait raffermissent le relief; la draperie, le fond et l'architecture brillent de l'enduit chamois orienté; sur la plinthe est l'inscription : A DI 14 DI LUGLIO 1501, le quatorzième jour de juillet 1501. Il faut ensuite descendre à 1525 pour trouver la mention *Fatto in Deruta;* elle existe sur une coupe bleue à grotesques de la collection Fountaine. La pièce qui vient ensuite est un magnifique plat appartenant à madame la baronne Salomon de Rothschild; il représente Apollon poursuivant Daphné; par une naïveté fréquente



dans les anciens ouvrages italiens, les personnages ont une physionomie toute vulgaire et sans aucune illumination divine; leurs costumes diffèrent peu, d'ailleurs, de celui en usage à l'époque du travail de l'artiste; au revers de la pièce, l'indication du sujet est tracée en bleu au milieu d'une décoration en jaune d'or où se trouve l'initiale de l'auteur.

Une chose intéressante à signaler, c'est la disposition monogrammatique de certaines parties de cette légende; on remarquait la même tendance dans la coupe de Cluny, où le nom ATEON est contracté sur le bandeau de l'indiscret chasseur. Quant à la lettre P, elle rappelle évidemment la forme de certaines signatures de la fabrique de Chaffagiolo.

Avant 1544 et longtemps après, des œuvres importantes sont signées : *el Frate*, le Frère. Ce peintre singulier est-il un individu ou une entité, un être de raison ; est-ce un moine particulier ou une collection religieuse consacrée à l'art céramique? Quoi qu'il en soit, ce moine ou ces moines semblent adopter pour leurs œuvres des sujets profanes empruntés à la Fable et surtout aux Métamorphoses d'Ovide. De 1541 à 1554, ces œuvres se succèdent plus disgracieuses d'aspect, plus faibles de dessin, avec des nuances visibles de facture qui nous porteraient à croire à l'intervention de mains différentes ; dans le principe, les compositions sont empruntées aux maîtres anciens; mais, loin de voir une preuve de naïveté et d'archaïsme dans la rudesse et la lourdeur des contours et dans l'exécution sommaire du modelé, nous n'y trouvons qu'un témoignage de faiblesse et d'ignorance. Quand le peintre veut sortir de la monotonie des effigies chatoyantes pour aborder les couleurs polychromes, son inexpérience et sa gaucherie se manifestent au plus haut point; il arrive souvent jusqu'au mauvais absolu.

Ce qui nous confirme dans l'opinion qu'il y a eu plusieurs fabriques distinctes à Deruta, c'est que, d'une part, il n'y a nul rapport entre le mode de fabrication des pièces à décor savant et distingué, comme le fin drageoir ci-dessus, et la facture épaisse et grossière des œuvres sorties de l'usine confiée au *frate;* d'un autre côté, les moules de l'atelier primitif sont certainement restés entre les mains de potiers moins *artistes* que leurs prédécesseurs, mais plus forts que ce même *frate;* ainsi MM. de Rothschild possèdent des épreuves du plat à candelieri en relief où les ornements sont coloriés en tons vifs et où l'ombilic porte un sujet traité sommairement avec les mêmes couleurs habilement appliquées sur un dessin acceptable.

Pour rassembler autant que possible en un seul groupe les ouvrages qui nous paraissent avoir une commune origine, parlons ici de la nombreuse série des plats à reflets ou en couleurs qui ont été

ces caractères; un vase est tout spécial à la fabrique, c'est celu
tement imité de l'extrême Orient et de l'Asie Mineure, et qu
la forme d'une pomme de pin portée sur un piédouche; la po
cône forme couvercle. C'est là, croyons-nous, l'un des plus
ouvrages de Deruta, et la collection du Louvre semble prouver



Drageoir de Deruta. (Musée du Louvre.)

a appliqué presque simultanément la couverte changeante et
blanc; en effet, l'un de ces cônes est blanc avec de légers rehau
sur les écailles du fruit; un autre a reçu les mêmes rehauts pré
ment à la couverte irisée, les autres sont entièrement dorés e
teinte uniforme. Cette forme de cône était si bien dans les ha
de Deruta, que nous trouvons dans la collection Salomon de Rot
un vase ravissant décoré de rinceaux et d'arabesques entourant
moiries de la famille Lando, de Venise. L'emploi très-ancien de
blanc dans l'usine est encore démontré par un spécimen appa

celui des épreuves chatoyantes. Le dessous est orné d'une bordure verte à dentelures de style persan, preuve nouvelle de la disposition des artistes italiens à puiser leurs inspirations aux sources orientales.

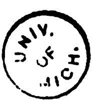
A Deruta, comme à Pesaro, les monogrammes sont rares; nous avons cité le C barré de la coupe de Cluny, voici un D qui se combine avec un C ou un paraphe sur une pièce appartenant à madame Palliser; est-ce l'initiale du nom de la fabrique? La marque relevée sous un plat du musée de Kensington et qui, avec la date de 1539, porte les chiffres d'un décorateur, serait de nature à le faire supposer. Deux autres lettres, GV, observées sous une pièce appartenant à M. le comte Baglioni, de Pérouse, sont attribuées par M. Chaffers à un Giorgio Vasajo, dont nous ne trouvons nulle mention ailleurs.

Une coupe, de la collection de madame la comtesse de Cambis, va nous fournir un autre nom; au centre, dans un cercle orné en *sopra bianco*, l'Amour et Apollon armés se tiennent debout en face l'un de l'autre; au pourtour s'étendent divers épisodes de la vie du dieu du jour; là, il s'arrête devant le laurier qui fut Daphné; ailleurs, il tue le serpent Python. Tout cela, traité sur un berettino pâle en tons crus, est dessiné sans art avec une pratique commune; l'ensemble ne manque pourtant pas d'effet, et le peintre a inscrit sous la pièce son nom et une date : FRANCESCO URBINI I DERUTA. 1537. Quel était ce François d'Urbin, qui venait là, en même temps que le *frate*, apporter des pratiques si inférieures à celles de sa patrie? Comment, chose plus inexplicable encore, venait-il se mettre en concurrence, sans autre ressource qu'une palette dure et sèche, avec ces majolistes qui traçaient encore si délicatement leurs bustes à reflets dorés?

Une autre signature, relevée par nous sur une pièce de l'ancienne collection Campana, est celle d'Antonio Lafreri; elle accompagne un sujet historique daté de 1554. Lafreri était un Français établi à Rome et qui devint l'un des plus importants éditeurs de gravures de la fin du seizième siècle; graveur lui-même, nous avons hasardé qu'il eût pu, par un caprice d'artiste, essayer de peindre la majolique où nous lisons son nom; M. Darcel a pensé, au contraire, que ce nom était l'*excudit* du marchand, copié naïvement par le peintre d'après la gravure lui ayant servi de modèle. Ceci n'est pas impossible; pourtant M. Darcel lui-même a cité des exemples de la substitution de la marque du céra-



Fᵉ Liénard Imp.



E. FABRIQUES DES DUCHÉS DU NORD.

Ferrare. — La famille d'Este, de Ferrare, a droit de nous intéresser à plus d'un titre; dans un siècle de lumières on la voit constamment prête à tous les sacrifices pour seconder l'œuvre du progrès. Alphonse Ier, particulièrement sympathique à la France, eut à supporter pour nous des vicissitudes sans nombre; bien qu'il eût épousé Lucrèce Borgia, la fille du terrible Alexandre VI, il fut assez courageux pour nous rester fidèle en se maintenant dans la ligue de Cambrai, et pour lutter contre l'autorité papale. Tout en combattant pour la France et en défendant son duché, il trouva le temps et les moyens d'organiser l'une des plus brillantes fabriques de l'Italie.

Jusqu'en ces derniers temps, c'est à peine pourtant si les curieux consentaient à inscrire le nom de Ferrare dans les archives de la majolique; il fallait nos efforts persistants et surtout les lumineux travaux du marquis Giuseppe Campori pour faire rendre justice à ce Mécène digne de prendre rang près des Médicis.

C'est donc avec l'aide des écrits du savant modenais et en nous appuyant sur les ouvrages conservés dans les plus importantes collections, que nous allons reconstituer l'histoire de la faïence de Ferrare. Nous ferons remarquer ceci : pour M. le marquis Campori, comme pour tous les savants habitués à compulser les archives, il n'y a rien en dehors des documents écrits; leur absence implique une suspension dans l'ordre des faits. Nous ne partageons pas complétement cette manière de voir; dans les grandes commotions sociales on peut fort bien négliger de tenir note de dépenses particulières d'un ordre secondaire, comme celles qui se rapportent à des fournitures de matières pour le travail d'une usine, ou au salaire des artisans; on sait d'ailleurs combien est ruineux le chômage d'un établissement, même restreint et protégé. Nous admettons donc le ralentissement et la reprise, mais non l'abandon total et la réédification.

Constatons d'abord un fait important : l'art des majoliques a été importé à Ferrare par des artistes de Faenza; le premier dont on trouve la trace est un frère Melchior, *maestro di lavori di terra*, en 1495. En 1501, des payements sont faits à maître Biagio, de Faenza, tenant boutique au Château-Neuf, pour des ouvrages fournis à un couvent, et les ornements d'un poêle construit dans ce même Château-

Neuf. A cette époque, Alphonse ne supportait pas encore le poids du gouvernement; Hercule, son père, dirigeait le duché; rien n'empêchait donc le jeune prince de suivre les expériences de ses céramistes et de trouver lui-même le beau blanc laiteux, *bianco allattato*, dont Piccolpasso lui attribue l'invention en constatant la fausseté de la dénomination de blanc de Faenza attribuée à cette couleur.

En 1505, Alphonse devenait duc de Ferrare, Modène et Reggio, et jusqu'en 1506, il est fait mention de Biaggio, comme étant à son service. De cette date à 1522, il n'est plus question de majolique dans les archives ducales. M. Campori en conclut qu'il y eut une lacune dans la fabrication. En 1510, Alphonse était en guerre avec le pape Jules II, dont l'armée, renforcée par celle des Espagnols, s'empara de Modène et de Reggio. Spolié ainsi d'une partie de ses États, pressé par le besoin d'argent, le prince, dit Paul Jove, « ne voulant pas imposer de nouvelles charges à ses sujets, mit en gage les objets les plus précieux qu'il tenait de ses ancêtres, et jusqu'aux bijoux de sa femme Lucrèce Borgia. Privé de ce qui faisait l'ornement de ses buffets et de sa table, il se mit à faire usage de vases et de plats en terre, qui parurent d'autant plus relevés et propres à lui faire honneur, *qu'ils sortaient de ses mains et étaient le produit de son industrie.* » Ce témoignage nous suffit pour prouver la continuation des travaux; nous comprenons que dans ce moment de crise on ait négligé la comptabilité du plomb ou de l'étain achetés pour la fabrication.

En 1522, si l'acquisition de ces matières reparaît dans les comptes, c'est qu'il est question, en même temps, d'un changement dans le personnel de l'usine : Antonio, de Faenza, y est attaché avec 12 livres par mois, les aliments et le logement; un autre Faentin, Catto, lui succéda en 1528 et mourut en 1535. Ces hommes nouveaux, simples potiers, sont d'une importance secondaire au point de vue de l'art; des peintres distingués au talent desquels la majolique ferraraise dut sa réputation, nous ne trouvons guère qu'une mention vague ; c'est le payement de 12 sols fait en 1524 à un nommé Camillo, « parce qu'il avait peint des vases pour le potier. » Les frères Dossi, d'ailleurs, dominaient l'atelier; employés par Alphonse d'Este pour décorer ses palais de fresques et de tableaux, ils ne dédaignaient pas de descendre à des travaux plus modestes; en 1528, 2 livres sont allouées à Dossi pour avoir employé deux jours à tracer des dessins pour le potier; Baptiste

son frère reçoit 1 livre comme prix de modèles d'anses pour des vases.

M. Campori ne définit pas le genre d'influence que purent exercer les Dossi sur l'ornementation des majoliques, mais Giuseppe Boschini met sur la voie en rappelant combien ces artistes répandaient, dans les palais confiés à leur talent, les grotesques légers adoptés par Raphaël : il paraît donc y avoir lieu d'étendre les termes de la protestation de Piccolpasso ; on devrait dire : On a faussement attribué à d'autres usines le beau blanc laiteux et les grotesques inaugurés à Ferrare.

Quant aux pièces à figures, elles sont beaucoup moins rares qu'on ne le suppose. Les riches cabinets de la famille de Rothschild sont largement pourvus de spécimens appartenant à un service fabriqué dans les commencements de l'usine et dont une armoirie nous indique l'origine et la destination. L'écu, parti de Gonzague et d'Este, ne peut être que celui de Jean-François II, marquis de Mantoue, lequel avait épousé, en 1490, la célèbre Élisabeth ou Isabelle, fille d'Hercule I[er], duc de Ferrare et sœur d'Alphonse, fondateur de la fabrique du Château. Isabelle mourut en 1539, elle avait donc vu les majoliques de son frère dans le moment où elles brillaient du plus vif éclat. Femme éclairée, chantée par les poëtes, protectrice des lettres et des arts, il était naturel qu'elle voulût parer ses palais d'une vaisselle aussi remarquable que l'était celle de Biagio de Faenza; et comme pour lui donner une consécration plus solennelle, elle y fit peindre, non pas seulement les armes réunies de Gonzague et d'Este, mais des chiffres, des devises, aujourd'hui inexplicables et qui donnent pourtant à la crédence un caractère tout particulier d'intimité familière. Parmi les figures symboliques, on remarque un creuset sur le feu, dans lequel fond un faisceau de tiges métalliques; le chandelier à sept branches, des bandes inscrites de caractères musicaux; les chiffres sont l'alpha et l'oméga accolés et réunis par un rinceau, un Y enlacé avec un S, et plusieurs autres groupes qu'on a pris pour des marques de peintres; Francesco Xanto, auquel on en a attribué quelques-uns n'apparaît sur la scène des arts qu'à une époque bien postérieure à la mort d'Isabelle et surtout à celle de son mari, c'est-à-dire à 1519. Il a pourtant lui-même semé des caractères grecs dans ses compositions; c'est pourquoi on lui a attribué les pièces de Ferrare.



Nous avons parlé jusqu'ici de la fabrique officielle dite du Château, subventionnée par Alphonse Ier. M. Giuseppe Campori en fait connaître une autre que protégeait don Sigismond d'Este, frère du duc de Ferrare. Installée dans le palais de Schifanoia, sous la direction d'un maître ouvrier, Biagio Biasini de Faenza, on en trouve mention dans les archives de 1515 à 1524; en 1525, on voit qu'il y résidait trois peintres dont le principal était el Frate, et les deux autres Grosso et Zaffarino. Est-ce de cet atelier qu'est sortie une merveilleuse coupe du musée de Sèvres, portant le nom de Frédéric II, marquis de Mantoue, fils et successeur de Jean-François II? Faite de 1519 à 1530, époque à laquelle Frédéric fut nommé duc par Charles-Quint, elle n'a rien de commun, pour le style, avec les majoliques du Château. Son décor est composé de *candelieri* empruntés aux compositions de Nicoletto de Modène, et qui s'enlèvent en bleu tendre sur un fond jaune bordé de chaque côté par des fragements de paysages. La finesse d'exécution est des plus remarquables.

M. Giuseppe Campori ne trouve pas cette part de labeur suffisante pour la gloire de Ferrare pendant la première moitié du seizième siècle; il veut surtout élargir le cercle des tentatives heureuses faites par Alphonse Ier. Selon le savant auteur, ce prince serait le véritable inventeur de la porcelaine européenne, et voici le titre qu'il donne à l'appui de son assertion ; c'est une lettre écrite au duc par son ambassadeur à Venise, Giacomo Tebaldi :

« J'adresse à Votre Excellence un petit plat et une écuelle de porcelaine contrefaite (*ficta*) que lui envoie le maître à qui elle les a commandés. Et ledit maître dit que ce travail n'a pas réussi comme il l'espérait, et il en allègue pour raison qu'il aura donné trop de feu. Le magnifique seigneur Catharino Zeno, qui était présent et fait bien ses compliments à Son Excellence, et moi, avons prié ce maître de vouloir bien faire d'autres plats, en cherchant à le ranimer par l'espoir du succès. Nous n'avons pu y réussir; et il m'a dit ceci en propres termes : « Je fais présent à votre duc de l'écuelle, et je lui envoie ce « petit plat pour qu'il ne doute pas de mon désir de le servir; mais je « ne veux en aucune façon continuer à jeter ainsi mon temps et mon « argent. S'il voulait faire la dépense, je consentirais à y mettre mon « temps; mais je ne veux plus faire de tentative à mes frais. »

« Je l'ai bien engagé à venir habiter Ferrare et lui ai dit que Votre

Excellence lui fournira toutes les commodités désirables, qu'il pourra travailler et gagner beaucoup, etc. Il m'a répondu qu'il est trop vieux, et ne veut pas s'en aller d'ici. Venise, 17 mai 1519. »

Ceci prouve, ce nous semble, un essai tenté à Venise par un artiste inconnu dont les travaux avaient été signalés à Alphonse Ier ; mais le prince comprit qu'il n'avait nul honneur à retirer d'une découverte faite au loin, même à ses frais, et l'artiste ne pouvant venir à lui, il laissa tomber l'entreprise.

De 1534 à 1559, c'est-à-dire pendant le règne d'Hercule II, successeur et fils d'Alphonse, les majoliques furent peu encouragées ; les archives de l'époque font présumer à M. Campori que Pierre-Paul Stanghi, de Faenza, fut le seul artiste qui s'occupa de la fabrique.

Alphonse II s'inspira des traditions de son aïeul, et il donna une impulsion nouvelle aux travaux céramiques. Vasari en témoigne lorsqu'il parle « des vases merveilleux en terre de plusieurs sortes et d'autres en porcelaine d'une fort belle tournure » qui se font à Ferrare. Ici M. le marquis Campori place une observation fort judicieuse qui permettra d'établir nettement les deux écoles qui se partagèrent les majoliques ferraraises. Alphonse Ier employa uniquement des artistes faentins, et c'est parmi les ouvrages attribués aux Marches qu'il faut chercher leurs ouvrages. Alphonse II, arrivé au moment où la fabrique d'Urbino dominait toutes les autres, chercha à en imiter les produits et s'attacha des peintres rompus aux habitudes et au style de cette usine. Certes, nous reconnaissons avec le savant de Modène combien est délicate la répartition entre des centres divers d'œuvres procédant de la même idée et obtenues par les mêmes méthodes ; mais si, dans la grande peinture, le vulgaire se contente de reconnaître les nationalités, les délicats distinguent les écoles, reconnaissent la touche du maître, et ne confondent pas un original avec la copie d'un élève contemporain ; il en sera de même en céramique pour ceux qu'une étude intelligente dirigera dans l'analyse sérieuse des choses analogues en apparence.

Les deux noms qui se répètent le plus souvent dans les archives de la maison d'Este sont ceux de Camillo d'Urbino et de Battista, son frère, tous deux peintres en majolique. M. Campori établit par d'excellentes raisons que ce Camillo n'est point un membre de la famille Fontana ; il mourut accidentellement en 1567, époque à

laquelle, suivant Raffaelli, Camillo Fontana fut appelé au service du duc de Ferrare. Il n'y a peut-être pas contradiction entre les deux documents, et l'on pourrait admettre qu'un Camillo vint remplacer l'autre dans l'exploitation des majoliques, ce qui n'expliquerait que mieux l'étroite analogie de certaines pièces de Ferrare avec l'œuvre du grand peintre d'Urbin. Le premier Camillo était déjà au service du duc en 1561, recevant un salaire de six ducats d'or, et tout doit faire supposer qu'il était spécialement occupé des essais dirigés par Alphonse II dans le but d'obtenir une poterie translucide ou porcelaine. En effet, les détails recueillis sur sa mort tragique laissent le fait à peu près hors de doute : le 21 août 1567, Camillo conduisit quelques gentilshommes d'Urbino à la célèbre fonderie où se trouvait l'artillerie ducale ; le maître fondeur, oubliant qu'une pièce était chargée, y fit pénétrer une bougie attachée au bout d'une lance afin de faire admirer le poli intérieur du métal ; l'explosion se fit et le boulet tua trois des gentilshommes et blessa grièvement le maître fondeur et Camillo lui-même. Aussitôt on se préoccupa d'obtenir de cet arcaniste toutes les révélations désirables sur son secret ; il promit de les faire si son mal s'aggravait, et d'ailleurs, le duc fut assuré que Battista possédait les recettes de la porcelaine, sauf la manière de mettre la dorure.

L'événement fit grande sensation ; Bernardo Canigiani, ambassadeur du grand-duc de Florence, écrivit à sa cour pour l'annoncer et mentionna parmi les victimes « Camillo d'Urbino, fabricant de vases et peintre, et en quelque sorte chimiste de Son Excellence, qui est le véritable inventeur moderne de la porcelaine. »

En rapprochant ceci de ce que nous avons dit, page 287, touchant la porcelaine des Médicis, il est difficile de ne point accorder au duc de Ferrare Alphonse II la priorité des tentatives faites pour obtenir cette poterie nouvelle ; seulement personne n'a signalé encore une pièce sortie de l'usine de Ferrare, tandis que la porcelaine de Florence existe dans toutes les collections d'élite.

Revenons donc à la faïence. M. Campori ne trouve aucune mention qui y soit relative au delà de 1570, époque des tremblements de terre qui désolèrent la ville pendant neuf mois consécutifs ; des phénomènes semblables s'étant renouvelés jusqu'en 1574, l'auteur pense que la fabrication des objets d'art fut suspendue ou même abandonnée. Certes, dans les temps de calamités publiques, les arts éprouvent un

arrêt momentané ; toutes les forces vives de la nation se concentrent sur les remèdes à opposer au mal. Mais, le désastre réparé, il appartient aux chefs des peuples de remonter les ressorts détendus et d'imprimer un nouvel élan aux puissances intellectuelles. Ainsi dut faire Alphonse II ; il remit en vigueur le culte des arts, et pour donner l'exemple, ranima les travaux de son usine céramique ; aussi, lorsqu'en 1579 il épousait Marguerite de Gonzague, ce n'est point à des artistes étrangers qu'il allait commander les crédences où son amour s'exprime par l'emblème d'un bûcher incandescent entouré de la devise : *Ardet æternum;* avec les formes primitives il fit reprendre les grotesques sur fond blanc inventés par son aïeul ; c'est ce décor qui entoure la *stemma*, le symbole de fidélité, marque de son service personnel. Nous partageons à cet égard l'opinion de Giuseppe Boschini, et nous sommes confirmé dans notre croyance par deux pièces trilobées du Louvre, dont l'une est certainement de date ancienne, et l'autre, sortie du même moule, porte la légende amoureuse du service de mariage d'Alphonse II. On s'accorde d'ailleurs généralement à attribuer à l'usine de Ferrare des pièces à reliefs, presque blanches, timbrées d'armoiries, dont la fabrication s'est prolongée sous le règne de César d'Este et peut-être jusqu'à sa dépossession en 1598.

Modène. — Chassés de leur capitale par le pape Clément VIII et spoliés de leur principauté, les ducs de Ferrare se retirèrent à Modène. Toutefois la majolique n'y apparut qu'au commencement du dix-huitième siècle et dans une voie étrangère aux errements de la Renaissance. Nous inscrivons donc ici ce nom pour ordre seulement.

F. FABRIQUES DE LA VÉNÉTIE.

Venise. — Est-ce la haute position de Venise, son importance politique, sa puissance maritime, qui ont fait négliger l'histoire de ses diverses industries ? Si ses archives regorgent de correspondances inédites, de manuscrits précieux, de titres diplomatiques intéressant la plupart des puissances européennes, elles sont muettes sur les choses de la vie intime de la cité, et, comme Florence, Venise a vu longtemps les travaux de ses fabriques grossir le contingent d'usines moins anciennes et moins remarquables.

C'est à Modène que M. le marquis Giuseppe Campori a pu retrou-

ver les documents qui permettent de mettre un terme à ce déni de justice, et de restituer à Venise le rang qui lui appartient parmi les villes les plus industrieuses.

En 1520, Titien, dont les bonnes relations avec Alphonse Ier, duc de Ferrare, n'avaient jamais été interrompues, fut chargé par ce prince de faire exécuter une grande quantité de verres à Murano, et des vases de terre et de majolique destinés à la pharmacie ducale. Tebaldo, agent d'Alphonse, s'aboucha avec le peintre qui voulut surveiller lui-même l'exécution de la commande et en constater la réussite.

Le 1er juin, Tebaldo écrivait à son patron : « Par le batelier Jean Tressa j'envoie à Votre Excellence onze grands vases et onze moyens, et vingt petits en majolique avec les couvercles, commandés par Titien pour la pharmacie de Votre Excellence. »

La fabrication était donc alors dans toute sa perfection à Venise, puisque l'inventeur du plus beau blanc connu, le fondateur de l'une des plus importantes usines de l'Italie, se montrait empressé de posséder des ouvrages que, de son côté, un homme de la valeur de Titien déclarait *réussis à merveille*. Non-seulement la majolique devait être courante à Venise en 1520, mais on cherchait plus encore, on y travaillait à découvrir la porcelaine. Nous avons donné page 332 les documents relatifs aux négociations entamées entre l'ambassadeur de Ferrare et certain maître vénitien dont le nom est resté inconnu, et qui envoyait, en 1519, deux essais de porcelaine au duc Alphonse Ier. Ce maître potier, trop âgé, disait-il, pour quitter son pays et se rendre à Ferrare, devait être l'un des doyens de la faïencerie. Pour notre part, nous n'hésitons pas à penser que les fabriques vénitiennes travaillaient dans la seconde moitié du quinzième siècle; nous en avons la preuve dans un précieux albarello appartenant à M. Fayet; on y voit une de ces effigies caractérisées des primitifs Italiens, aux longs cheveux coupés droit sur le front, aux traits énergiques et accentués; des ornements de beau style l'environnent, et dans la décoration court une légende en patois vénitien. Ce détail ajouté au caractère de la peinture ne laisse aucun doute sur la date et la provenance du vase. Cette époque reculée a certainement des représentants parmi les spécimens en demi-majolique de nos musées; seulement on n'ose fixer leur attribution à raison même de leur rareté et de leur type presque

étrange. Quant aux vases du commencement du seizième siècle, comment en définir le caractère ? Ne doivent-ils pas se confondre dans la masse des œuvres contemporaines? En 1501, Venise enlevait la ville de Faenza à César Borgia et la conservait jusqu'en 1508, malgré les réclamations de Jules II; la république acquérait, en outre, Rimini de Pandolphe Malatesta ; elle se trouvait ainsi en possession de deux centres importants de fabrication céramique, et elle pouvait perfectionner ou modifier les premiers errements de ses artistes en se mettant au niveau de la fabrication la plus avancée.

Lorsqu'en 1545, Francesco Pieragnolo vint, comme le raconte Piccolpasso, élever une faïencerie avec le concours de son père, Giannantonio de Pesaro, ce castel-durantin put introduire un nouveau style à Venise, mais il n'y créa pas une industrie inconnue. Si Vincenzo Lazari, adoptant l'opinion contraire, considère les poteries répandues à Venise antérieurement à 1545 comme le résultat d'importations faites de Faenza ou de Castel Durante, c'est qu'il n'avait pu découvrir, dans les archives vénitiennes, aucun document de date plus ancienne que le récit de Piccolpasso touchant la fabrique de Pieragnolo, et qu'il est parti de cette indication erronée pour constituer l'histoire des majoliques vénitiennes. Aujourd'hui l'on ne saurait plus hésiter; il faut restituer aux artistes de la reine des mers et le pavage en majolique fait dans la sacristie de Sainte-Hélène, aux frais de la famille Giustiniani, qui y fit peindre ses armes en 1450 et 1480, et celui décoré de l'écu de la famille Lando, qui existe dans la chapelle de l'Annonciade, à l'église de Saint-Sébastien; celui-ci porte, avec la date de 1510, le monogramme T. L. V. B. renfermé dans la lettre Q en grande capitale.

Le 25 mai 1567, un certain Battista di Francesco écrivait au duc de Ferrare cette épître singulière :

« Le serviteur très-fidèle et spécial de Votre Excellence, maître Baptiste (fils) de François, maître en majolique et fabricant de vases très-nobles, rares, très-beaux et de différentes qualités, notifie, par cette lettre mal composée, à Votre Excellence, qu'il habite actuellement Murano, dans le district de Venise, avec sa femme et ses enfants, et qu'il y tient une boutique bien pourvue de vases et autres productions du même genre. Ayant entendu exalter la magnanimité et la réputation de Votre Excellence par plusieurs seigneurs et gentilshommes

vénitiens, il a été pris du désir de la servir avec les ouvrages de son art, qui lui plairont, il l'espère, vu l'amour qu'elle porte à toutes les productions de l'art et à celles-ci particulièrement. Mais, ne pouvant pas abandonner sa boutique et ses pratiques sans l'aide de Dieu et de Son Excellence, il lui demande un prêt de trois cents écus pour arranger ses affaires et venir fixer son domicile à Ferrare, dans le but d'y travailler à la requête de Votre Excellence et de ses sujets. Et s'il lui plaît de lui accorder les trois cents écus qu'il demande, il obligera lui-même ses héritiers et tous ses biens en la meilleure manière que l'on pourra, pour en assurer la restitution. Il prie de lui donner une réponse à l'adresse de maître Baptiste de François, des majoliques et des vases, à Murano, rio delli Verrieri, et il s'offre et se recommande à Votre Excellence. »

Nous venons d'épuiser les renseignements écrits, il nous faut maintenant demander aux faïences elles-mêmes les indications qui doivent confirmer ou compléter l'histoire céramique de Venise.

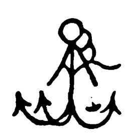
Les dates les plus anciennes se trouvent au musée de South-Kensington et dans la collection Fortnum; sur la pièce de celle-ci on lit : 1540 *Adi* 16 *del Mex de Otubre;* sur l'autre : *Adi* 13 *Aprille* 1543. Sur des échantillons conservés en Angleterre et au musée de Brunswick sont ces indications : *Fatto in Venezia in Chastello* 1546; ceci marque une plaque représentant la destruction de Troie ; puis : 1568 *Zener Domenico da Venetia feci in la botega al ponte sito del andar a san Polo.* Cette boutique est probablement celle appartenant à maestro Ludovico, et Domenico doit être l'un des peintres attachés à l'établissement ; en effet, Ludovico est dénommé sur un plateau du Musée de Kensington, avec ces détails : *In Venetia, in cõtrada di santo Polo, in botega dj M° Ludovico.* Au-dessous de l'inscription un écu à la croix alaisée ne permet aucune induction, à défaut de l'indication des émaux.

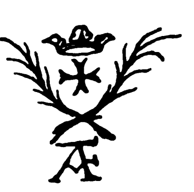
Au moment où il publiait son catalogue du musée Correr, les ouvrages de Venise étaient tellement rares ou si complétement méconnus, que Vincenzo Lazari attribuait à la concurrence des faïences continentales la prompte destruction d'une industrie factice implantée inconsidérément sur un sol sans argile et sans combustible. Mais Venise n'était pas habituée à marchander sa gloire; l'une des premières à faire descendre sur l'émail de la terre cuite les nobles effigies inventées par ses peintres, elle ne renonça jamais à l'industrie des majoliques; le livre de Piccolpasso en fournit la preuve à lui seul pour qui sait le

comprendre. On n'a pas assez remarqué que cet écrivain céramiste est bien plus fabricant et ornemaniste que peintre en *histoires;* il parle peu ou point des scènes empruntées aux grands maîtres, et s'il décrit le genre d'un atelier, c'est dans les arabesques, les rinceaux et les compositions symétriques qu'il en cherche les caractères. Ainsi a-t-il fait pour Venise, dont il cite *les paysages*, *les fleurs et fruits*, *les arabesques*, livrés *alla dozzina*, c'est-à-dire en grand nombre, pour une exportation commerciale considérable.

Les indications pratiques de Piccolpasso portent donc avec elles cet enseignement précieux : à mesure qu'on s'éloigne des débuts de la Renaissance, l'industrie domine l'art et l'on arrive par une transition insensible des œuvres estimables à ces choses de pratique où l'on ne cherche plus à reconnaître la touche individuelle, ni même la trace du goût particulier à un siècle. Telles sont pour Venise les pièces en camaïeu bleu rehaussé de blanc sur berettino, qu'elles portent des personnages ou des *fogliami* (feuillages); telles encore ces grandes ruines presque dichromes quelquefois entourées de reliefs comme repoussés sur une terre mince à son métallique.

Une marque qu'on rencontre sur les plus anciennes pièces à ruines et qui s'est perpétuée, consiste dans un chiffre probablement symbolique composé des lettres A R G G ou A F G G combinées avec une ancre ou plutôt un grappin; et dont voici la figure :



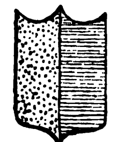


Cette marque existe à Sèvres sur une magnifique vasque armoriée qui appartient certainement encore aux beaux temps de la Renaissance, puis on la retrouve sur des plats fort ordinaires dont les analogues portent assez souvent ces signes :

Une pièce, ornée de reliefs au pourtour et offrant au centre le sujet de Judith et Holopherne, est signée de ce chiffre, qui n'est pas sans analogie avec celui habituel aux vases à paysages et ruines, puisqu'on y retrouve les lettres C. R. G.; la marque à la croix couronnée contient elle-même les

initiales AF, et enfin on trouve parfois une sorte de C formulé en hameçon et qui se lie sans doute étroitement, par l'esprit, avec les marques précédentes; on peut le voir au musée de Cluny sur une grande fontaine, en forme de jarre, décorée de mascarons et de guirlandes en relief; quelques bouquets semés dans le fond et une armoirie peinte ajoutent à sa richesse; la marque est répétée dans les guirlandes. Cette même marque existe sur un plat représentant la Salutation angélique et qui est datée de 1571. Qu'est-ce que cet engin de pêche affectant la figure d'une lettre? faut-il y voir une énigme, une sorte de calembour? En italien, l'hameçon s'appelle *amo;* y a-t-il quelque rapport entre ce nom et celui du peintre ou de l'atelier? Est-ce, comme dans la marque au grappin, une déformation littérale appropriée au goût des emblèmes nautiques, assez naturel chez les habitants d'une ville émergeant des lagunes et où l'on trouve à peine assez de terre pour asseoir les monuments? Nous n'avons rencontré aucun document de nature à jeter quelque lumière sur ces questions. Mais nous verrons, plus tard, l'ancre marquer les porcelaines de Venise, comme celles de l'Angleterre, et témoigner ainsi d'une même prétention à l'empire des mers. Nous verrons également l'hameçon se reproduire sur une faïence du dix-septième siècle. Ce dernier fait nous porte à croire que les instruments nautiques, ou de pêche, sont bien plutôt une marque d'atelier qu'un signe individuel émanant d'un fabricant ou d'un peintre.

Cornaro ou Cornari. — Cette localité, qui emprunte son illustration du nom de l'une des plus importantes familles vénitiennes, a eu aussi son usine céramique, au moins vers la décadence. M. le comte de Liesville possède deux plats dont le pourtour est chargé de lions et d'oiseaux, tandis qu'au centre se montrent des sujets mythologiques assez singuliers, où figurent des harpies et des sirènes. Le possesseur a vu d'autres pièces à scènes grivoises.



Assez incorrect de dessin, le décor est en bleu un peu grisâtre. Sous le pied des vases le nom de la fabrique est exprimé par l'écusson des Cornari, parti d'or et d'azur et figuré avec ses émaux naturels.

Trévise. — Cette ville possédait une usine céramique au quinzième siècle, puisque Garzoni en parle dans la *Piazza universale;* la mention, il est vrai, n'est pas des plus flatteuses; elle est tout à l'avantage

de Faenza, dont il déclare les produits aussi supérieurs à ceux de Trévise que les truffes aux vesseloups. Mais, dans ces temps d'exubérance intellectuelle, le progrès était rapide, et une pièce, conservée dans la collection de M. Addington, semble prouver qu'on était arrivé promptement à des résultats remarquables là où Garzoni n'avait trouvé d'abord qu'à blâmer.

Décrivons, d'après M. Chaffers, cette intéressante majolique : sa forme est celle d'un plat creux ou d'un bol évasé; au pourtour, des arabesques se détachent sur fond bleu; le sujet central est le Sermon sur la montagne; en dessous est un portrait supporté par des Amours et entouré de cette légende circulaire : D. O. N. P. A. R. I. S. I. Œ. D. A. T. R. A. V. I. S. I. O. Un cartouche renferme la date MDXXX8; la singularité du mélange des chiffres romains et arabes s'ajoute à celle de l'inscription, divisée par des points et par un groupe difficilement explicable. Don Parisi, de Trévise, était-il l'auteur de l'ouvrage ou le destinataire? Nous n'oserions rien affirmer à cet égard; mais, ce qui demeure hors de doute, c'est l'existence à Trévise d'une usine céramique au seizième siècle. La pièce existant en Angleterre aidera sans doute à en retrouver d'autres et à reconstituer la part d'une ville qui n'a jamais dû cesser le travail céramique, puisque nous la retrouverons à l'œuvre pendant les siècles suivants.

Padoue. — Cette fabrique est aussi fort ancienne, et voici ce que V. Lazari rapporte sur ses origines : « Dans la rue qui conserve encore le nom des *Bocaliers* (fabricants de vases), existe une maison récemment restaurée, dans laquelle on a trouvé, il y a peu d'années, la trace des fours qui y étaient établis; les parois donnant sur la rue étaient revêtues de carreaux triangulaires alternativement blancs et bleus, parmi lesquels était encastré un disque de majolique de 0m,52 de diamètre, qui se trouve aujourd'hui placé dans le musée de la ville. La Madone et son Fils sont représentés sur un trône, entre saint Roch et sainte Lucie et entourés de petits anges; en bas est une armoirie; le fond est légèrement creusé; les figures en relief sont blanches, moins les cheveux, teintés en jaunâtre, et la robe de la Vierge, qui est d'un bleu pâle. L'émail est peu abondant et la terre grossière. Ce précieux disque est connu pour avoir été fait d'après un carton de Nicolo Pizzolo, élève du Squarcione et compétiteur de Mantegna; on trouve son nom sur le sommet du trône : NICOLETI.

Évidemment l'usine qui avait fait cette chose ancienne et remarquable ne s'est pas arrêtée tout à coup, et si elle n'a pas produit abondamment, on doit, du moins, trouver des œuvres intermédiaires entre le bas-relief d'après Pizzolo et les rares plats, médiocres de dessin et d'exécution, qui, de 1548 à 1565, nous montrent ce qu'était l'atelier. Les peintures padouanes de cette époque se reconnaissent à une certaine pauvreté de palette; les chairs sont d'un jaune bistré peu agréable, les fonds assez crus, et la distinction des contours ne rachète guère les autres défauts; le plat le plus ancien (South-Kensington), représentant Myrrha, porte : *Padua*, 1548; un autre, du musée de Cluny, où se voient Adam et Ève sous l'arbre de la science du bien et du mal, est assez compliqué de revers : le pourtour est orné d'une série d'ogives bleues entre-croisées; au centre, sous l'argument : *Adamo Eva*, un entrelacs surmontant deux traits croisés en forme d'X, puis : 1563 *a padoa*. La troisième pièce (Polyphème et Galatée) est datée de 1564; la dernière, de 1565, a pour sujet, comme celle de 1563, la Chute du premier homme, et elle porte : *A Padova*. La comparaison de ces coupes avec d'autres non signées permettrait sans doute d'augmenter le bagage d'une usine dont les travaux n'ont jamais dû cesser. On sait que certains vases de pharmacie à deux anses et à fond gris perle, relevé de fleurs, d'arabesques et parfois de grotesques, étaient connus sous le nom de vases *alla padovana*. Ces ouvrages devaient être d'un assez pauvre travail si l'on en juge par ceux qui se continuaient dans le même genre au dix-septième siècle.

Bassano. — Vers 1540, un certain Simone Marinoni fonda l'usine de Bassano, dans le faubourg appelé *les Marchesane;* mais il ne paraît pas que ses travaux eussent une grande valeur; une pièce de 1555, représentant Saint François, Saint Antoine et Saint Bonaventure, est mal peinte et manquée comme couleurs et comme vernis. A la fin du seizième siècle, l'établissement a produit des tasses, des soucoupes et autres objets de moyenne dimension avec paysages et fabriques de genre vénitien d'une réussite parfaite. Cette production s'est prolongée pendant le siècle suivant, sous l'impulsion des Terchi, et nous en parlerons plus loin.

Vérone. — Le nom de cette fabrique a été longtemps ignoré des curieux; mais une magnifique pièce, exposée à South-Kensington, a révélé l'importance du fourneau et le mérite des artistes qui y cuisaient

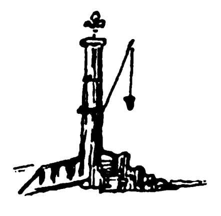
en 1563. Le peintre a représenté la Famille de Darius devant Alexandre; sous le pied est écrit : 1563 *adi* 15 *genaro Iio Giovani Batista da Faenza in Verona*. M. Chaffers appelle ce peintre *Francesco-Giovan-Battista*, mais nous lisons, avec M. Robinson : *Iosef-Giovan-Battista*. Originaire de Faenza ou d'ailleurs, nous n'avons trouvé aucun ouvrage de lui. Est-ce en passant qu'il laissait à Vérone un gage de son talent, ou bien y avait-il fondé lui-même l'établissement qui nous est indiqué par la pièce conservée en Angleterre? Il n'est guère possible de le savoir, et un monogramme, inscrit sous la légende, ne peut même apporter aucun élément utile dans la question : détruit en partie par une grande écaille enlevée dans l'émail, il semble avoir été composé d'un I, d'un M et d'un V conjugués; ce ne sont certes pas les initiales du peintre; serait-ce celles de la ville ou du maître de la *botega* où travaillait Joseph-Jean Baptiste? Quelque autre pièce nous l'apprendra.

Chandiana. — Cette fabrique, située près de Padoue, s'est spécialisée dans les imitations de la Perse; sur une faïence passablement blanche, elle jette des bouquets polychromes, où la jacinthe, les tulipes et les œillets d'Inde s'épanouissent comme des girandoles d'artifice. Quelques coupes à pied bas, des vases de pharmacie, semblent annoncer une époque assez ancienne; mais des plats et certaines potiches ventrues, ne remontent pas au delà du dix-septième siècle, et nous les décrirons en leur lieu.

G. FABRIQUES DES ÉTATS DE GÊNES.

Gênes. — Une grande obscurité est encore répandue sur l'histoire céramique de cette ville; la plupart des écrivains éludent la difficulté des recherches en généralisant ce qu'ils ont pu recueillir sous des rubriques telles que : les fabriques de la côte de Gênes, les usines de l'État de Gênes; puis ils citent Savone, et tout est dit. Mais Savone est un établissement de la décadence, et Gênes est un centre dont l'activité remonte aux premières années du seizième siècle; Picolpasso n'indique-t-il pas qu'on y emploie la terre d'extraction? ne décrit-il pas les décors qu'on y exécute et qui participent de ceux de Venise? Ce sont les élégantes arabesques, les feuilles aux larges rinceaux, les paysages semés de fabriques et coupés par les eaux.

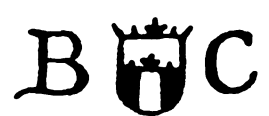
Évidemment, la plupart des ouvrages de Gênes sont, comme ceux de Venise, confondus dans la foule, faute d'un signe pour les reconnaître. Plus tard, vers les commencements du dix-septième siècle, lorsque la fabrique chercha à faire distinguer ses produits de la poterie de Savone, entièrement identique par la facture et le décor, elle marqua par la figure de son phare, ce qui n'empêche pas la plupart des auteurs




d'avancer que cette figure est l'une des signatures de Savone. Il peut y avoir une étroite analogie entre les œuvres de la décadence génoise et celles de Savone, mais on peut encore les distinguer, et il faut surtout chercher les premières majoliques de Gênes, dont l'émail et les couleurs sont remarquables.

Savone. — Cette ville, située sur le littoral, à huit lieues ouest de Gênes, a produit énormément, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il faut l'avouer, toutefois, c'est là une fabrication essentiellement commerciale, où le camaïeu bleu domine, et que les traditions du grand art relèvent bien rarement.

La marque habituelle de Savone consiste dans un écu de gueules au pal d'argent et au chef de même chargé d'une aigle naissante de sable ; la couronne crénelée est celle des villes. Parfois l'armoirie est accom-

pagnée de chiffres tels que GS, G A G, ou d'emblèmes. Les lettres GS paraissent se rapporter à un Girolamo Salomoni, qui florissait vers 1650 ; mais la principale marque de la famille Salomoni est le nœud de Salomon, figure cabalistique composée de deux triangles superposés formant une étoile.

On attribue à Gian Antonio Guidobono la signature G A G. Cet artiste eut deux fils, Bartolommeo et Domenico, qui continuèrent la fabrica-

tion concurremment à Gian-Tommaso Torteroli et à Agostino Ratti, que nous retrouverons plus tard.

Vers la dernière époque des travaux, l'usine paraît avoir varié ses marques; on nous signale entre autres celle-ci :



On a prétendu voir l'œuvre d'un Salomoni dans des faïences polychromes tout à fait particulières de style et portant au revers un S cursif surmontant une étoile.

Nous ferons remarquer qu'ici la figure est une étoile à cinq branches sans aucun rapport symbolique avec le nom des artistes anciens de Savone.

Albissola, village situé à une lieue de la ville, en a été la succursale, et les Conrade, principaux fondateurs de notre usine de Nevers, sont sortis de cette fabrique ; il ne paraît y avoir aucune différence entre les produits d'Albissola et ceux de la dernière époque de Savone. Pourtant un tableau formé de plaques réunies et représentant la Nativité, porte, avec la date de 1576, le nom du lieu : ***Arbissola***, celui du potier, *Agostino*... et la signature du peintre *Gerolamo* d'Urbin.

H. FABRIQUES DU ROYAUME DE NAPLES.

Naples. — Il y a encore beaucoup à faire pour débrouiller les produits de l'ancien royaume de Naples. Castelli est, pour les uns, la seule et unique usine connue; les autres parlent de Naples en lui attribuant, et les œuvres de Castelli, et une partie de celles de la décadence italienne.

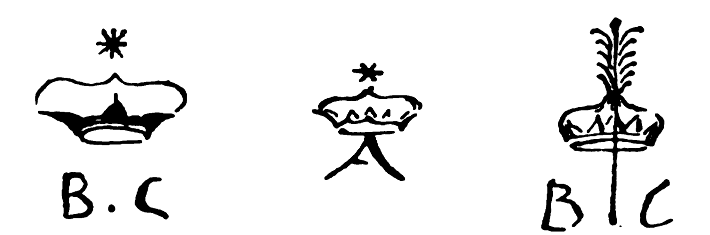
Dès les premières années du seizième siècle, les majoliques du royaume de Naples étaient célèbres, puisque Antonio Breuter, dans sa *Cronica generale di Spagna*, cite les faïences de Castelli, dans les Abruzzes, et celles de Pise et de Pesaro, comme pouvant rivaliser avec les antiques vases de Corinthe, comparaison sans doute plus ambitieuse que vraie, et qui semblerait prouver que l'auteur parlait de choses qu'il n'avait pas vues. Mais on pourrait induire de la date du livre (1540), et du rapprochement des noms de Castelli et de Pesaro, une sorte de similitude dans les travaux des deux usines, qui auraient abordé, l'une et l'autre, les faïences à reflets.

C'est encore à l'avenir qu'il faut laisser le soin d'éclairer ces questions. Quant à Naples, nous trouvons son nom sur des ouvrages de la

fin du seizième siècle, empreints du style de l'époque, et qu'il eût été facile de confondre avec les poteries du nord de l'Italie. Ce sont des vases de forme, de taille colossale et composés évidemment pour la grande décoration, car une seule de leurs faces est peinte; des anses formées de cariatides ajoutent à la pompe de ces vases, dont les sujets sont religieux. La Pêche miraculeuse, le Christ aujardin des Oliviers, etc., y sont représentés en camaïeu bleu repiqué de noir; le dessin est facile, encore élégant bien que peu serré, et la touche est hardie et spirituelle.

Sur l'un on lit : *Fran^{co} Brand... Napoli... Gesu novo;* au-dessous est la marque suivante : Le second porte, sous le même monogramme couronné, les noms : « *Paulus Fran^{cus} Brandi Pinx* » 68 +; le chiffre nous paraît être l'indication de l'année 1568. Un vase, positivement daté, a été fait antérieurement par un artiste du même atelier, dont voici la signature : *P. il sig. Francho Nepita.* 1532.

Ici la couronne fermée et radiée (couronne de fer) a une importance capitale; elle spécialise toute une série d'œuvres attribuées, tantôt à Castelli, tantôt alle Nove, près Bassano. Souvent cette couronne est surmontée d'une étoile, et elle accompagne des monogrammes divers :



il est assez rare que le monogramme soit sous la couronne traversée par une ou deux palmes; l'aspect des pièces marquées ainsi est celui des faïences du nord de l'Italie; sur une couverte bleuâtre et très-fluide s'étendent des sujets peu corrects, mais jetés avec une certaine hardiesse sur des fonds de paysage. Quelques spécimens sont évidemment postérieurs au seizième siècle, ce qui est démontré par le costume civil des personnages.

Il ne faudrait pas confondre la couronne de fer avec celle des grands-

ducs de Toscane; celle-ci, dont nous avons donné la figure à la page 291, existe sur des majoliques toutes particulières, citées en leur lieu.

On remarquera d'ailleurs que la couronne de fer napolitaine est constamment fermée, tandis que celle de Bassano est ouverte et simplement radiée; cette différence aiderait à distinguer les œuvres produites aux deux extrémités de l'Italie, en supposant que les caractères de fabrication et de décor ne fussent pas suffisants pour les séparer.

Castelli. — Ce qui précède fera comprendre aux curieux combien il est difficile de déterminer les ouvrages de Castelli. Où sont ceux de la première époque, tant vantés par Breuter? quel est leur style? sous quel nom passent-ils sous nos yeux? Autant de problèmes dont la solution est réservée à l'avenir. Le savant livre de M. Gabriello Cherubini aidera sans doute à jeter quelque lumière sur l'époque moderne, dont nous aurons à nous occuper ailleurs, et sur l'importance des efforts tentés pour ressusciter un art tombé en décadence. Mais ce que nous y trouvons touchant la Renaissance se borne à la mention d'un Nardo di Castelli, peintre cité dans un acte de 1484, et à celle d'Antonio Lolli, auteur d'une pièce représentant le Jugement de Pâris, et signée : *Antonius Lollus a Castellis inventor*.

Grotaglia. — Cette ville, située non loin de Tarente, a eu sa fabrique dont les produits ont le caractère général des faïences napolitaines, si nous en jugeons d'après un charmant petit plat de la fin du seizième siècle appartenant à M. le duc de Martina, et qui porte, comme motif principal d'ornementation, les armes de la famille de cet amateur distingué.

Sicile. — Il est impossible de séparer la Sicile de l'ancien royaume de Naples, mais que dire de ce pays ignoré? Il a eu certainement sa brillante page dans l'histoire, bien que les événements survenus ailleurs l'aient presque fait oublier. Nous l'avons expliqué déjà, les Arabes, exilés de l'Espagne, fondèrent en Sicile des fabriques où les procédés de Malaga furent appliqués à un degré de perfection moindre, mais avec des formes identiques. Peut-être aussi les vases du nord de l'Afrique servaient-ils de modèles aux potiers du pays. Les lustres brillants qui devaient plus tard se répandre dans l'Italie illuminèrent d'abord les vases sortis de Calata Girone, et, d'après le témoignage des savants de cette

cité, lorsque le hasard y fit découvrir les restes d'anciens fours, on y trouva pêle-mêle, et les fragments des œuvres dorées, et des débris de majoliques semblables à celles que la péninsule produisait au seizième siècle.

Chez nous, sans doute, ces précieux témoins eussent été conservés pour servir de types et faciliter la détermination d'ouvrages confondus dans la foule des inconnus. Espérons qu'avec leur simple souvenir, les curieux et les érudits de la Sicile pourront un jour reconnaître et divulguer les majoliques de leur pays.

I. FABRIQUES DE LA SARDAIGNE.

TURIN. — Pour expliquer l'oubli dans lequel sont restées les usines de l'ancien duché de Savoie et du royaume de Sardaigne, il nous suffit d'emprunter cette phrase de Lanzi : « Si le Piémont a le mérite d'avoir assuré, par sa protection, le loisir dont l'Italie avait besoin pour se livrer aux beaux-arts, il a eu le malheur de ne pouvoir jamais se l'assurer à lui-même d'une manière durable. »

Sous le règne de Charles III, le duché de Savoie fut en quelque sorte le champ de bataille où les plus belliqueux monarques du siècle, François Ier et Charles-Quint, vidaient leurs différends ; il fallait qu'Emmanuel-Philibert, dit Tête-de-Fer, vînt apporter la terreur en France par la victoire de Saint-Quentin pour que le traité du Cateau-Cambrésis le remît en possession de ses États en 1559 et lui permît de rendre quelque repos à des peuples écrasés par la servitude étrangère et les misères d'une guerre incessante.

Nous devons croire que l'une des premières préoccupations du prince fut d'appeler autour de lui, avec les savants et les littérateurs, quelques-uns de ces artistes qui illustraient l'art céramique en Italie; nous en trouvons la preuve dans les documents que M. le marquis Giuseppe Campori, de Modène a empruntés aux archives royales de Turin et extraits du ***Registre du compte de la Trésorerie générale :***

« Plus pour deux cents écus de trois livres l'un, payés à maître Orazio Fontana et à maître Antonio d'Urbin, pour prix de certains vases de terre portés à Son Altesse comme il appert de l'ordre de Son Altesse, donné à Nice le 6 janvier 1564, lequel est remis en même temps que la quittance, comme de raison, le 7 dudit mois et an. L. 600.

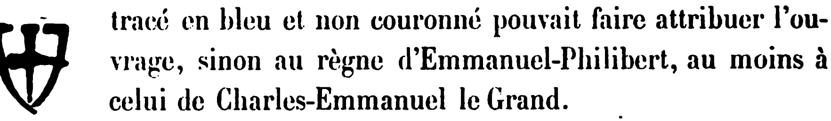
« Plus, le 15 d'août, payé à Antonio, potier d'Urbin, vingt écus de trois livres, à valoir sur les dépenses faites pour accompagner les majoliques envoyées à Son Altesse en France. L. 60.

« Plus, pour deux cents écus de trois livres l'un, payés au T. Rév. seigneur Jérôme de la Rovère, archevêque de Turin, qui sont à compte et à valoir sur un mandat de Son Altesse de 800 écus pareils, desquels ledit Monseigneur s'est porté répondant pour Son Altesse envers maître Orazio d'Urbin, chef des potiers de Son Altesse, pour le compte des deux crédences de terre que ce maître a portées à Son Altesse, comme il appert dudit mandat donné à Turin le 23 avril 1564, lequel, dûment signé et scellé, est joint au présent (et déposé) en la chambre, avec la quittance dudit Monseigneur, desdits 200 écus, écrite et signée le 20 d'août 1564. Je dis L. 600. »

Le savant modenais infère de ces deux pièces et surtout du titre : *chef des potiers du duc de Savoie*, donné à Fontana, que cet illustre céramiste était entré au service d'Emmanuel-Philibert; nous ne pensons pas qu'il ait pu en être ainsi. En 1565, pour satisfaire à ses nombreux clients, Orazio avait ouvert à Urbino une fabrique qu'il exploita jusqu'à sa mort, survenue en 1571 ; antérieurement on a vu quelle avait été l'activité de ses travaux, il est donc impossible qu'il ait pu quitter, momentanément même, un établissement en pleine activité pour courir les chances d'une fortune nouvelle en Savoie. A nos yeux, le titre de chef des potiers du duc de Savoie est purement honorifique ; il était destiné à prouver la haute estime dans laquelle l'artiste était tenu par le prince, qui le plaçait ainsi moralement à la tête des hommes appelés à inaugurer la fabrication à Turin. Cela montre d'ailleurs dans quelle voie Emmanuel-Philibert entendait faire marcher son usine qui, d'après Pungileoni, aurait eu parmi ses principaux artistes un certain Francesco Guagni. M. Campori estime que cet homme était un ingénieur militaire; mais il est mentionné ailleurs parmi les arcanistes qui auraient cherché le secret de la porcelaine à la cour de Savoie, vers 1567.

Malheureusement, les majoliques piémontaises sont rares, ou plutôt elles demeurent confondues parmi les autres, faute d'indications caractéristiques. Une pièce conservée en Angleterre, dans la collection Reynolds, est la seule qui soit inscrite ; on y lit : *Fatta in Torino adi 12 de setebre* 1577. Nous en avons vu une autre où, dans un paysage

rappelant ceux de Venise, surgissait une tête de chérubin laissant présumer une destination religieuse. Sous le pied, l'écusson cursivement



tracé en bleu et non couronné pouvait faire attribuer l'ouvrage, sinon au règne d'Emmanuel-Philibert, au moins à celui de Charles-Emmanuel le Grand.

Quelques autres majoliques réunies dans les collections ou répandues dans le commerce se spécialisent par un décor bleu voisin de celui appliqué à Savone; des personnages en costumes de l'époque Louis XIII, des ornements déjà inspirés de la porcelaine chinoise, indiqueraient seuls une date assez basse, si l'écu à la croix traditionnelle, surmonté de la couronne fermée, ne précisait le règne de Victor-Amédée II, premier roi de Sardaigne en 1675.

Ces fabrications sont la souche de celle que nous retrouverons en plein dix-neuvième siècle parfois avec le même écusson, d'autres fois, comme dans la collection de S. Exc. le marquis d'Azeglio, avec la mention : *fabrica reale di Torino*, ou bien : *Gratapaglia, fe. Taur.*

Laforest. — A la même période semble appartenir cette autre fabrique dont l'existence nous a été révélée par un bel échantillon signé : *Laforest en Savoye* 1752. Pourtant, il ne serait pas impossible que l'origine de ce centre remontât plus haut.

§ 2. — RENAISSANCE FRANÇAISE.

Il est plus difficile encore de signaler en France la nuance et le moment qui séparent la céramique du moyen âge de celle de la Renaissance, qu'il ne l'a été de trouver cette transition en Italie. Là du moins un fait est presque dominant : c'est la recherche ou plutôt l'épanouissement de la poterie émaillée; c'est l'envahissement du modeste atelier du *boccalajo* par les adeptes de la grande peinture et du style élevé. Chez nous une ornementation nouvelle s'est glissée peu à peu sur les poteries courantes, et les mêmes hommes ont dû appliquer sur les mêmes matières, aujourd'hui le décor pratiqué par leurs ancêtres, demain celui destiné à illustrer leurs enfants.

Cela s'explique, la Renaissance italienne était un fait presque forcé; des sociétés nouvelles, issues des déchirements du moyen âge, cher-

chaient à se constituer par la force et par l'intelligence; on se souvenait des vieilles gloires de la patrie, et la terre fouillée rendait, après des siècles, des chefs-d'œuvre longtemps admirés; poussés par un égal enthousiasme, les grands encourageaient ces recherches, les savants compulsaient des manuscrits enfouis dans le secret des cloîtres afin d'y retrouver l'histoire des époques lumineuses dont la trace se révélait encore si imposante.

En France, l'écho seul de ces grands mouvements parvint avec le bruit des armes. Charles VIII s'était emparé de Rome et de Naples, ouvrant une route que devait suivre Louis XII puis François Ier. Après des alternatives de succès et de revers, Pavie vint nous fermer la barrière des Alpes. Mais, dans le contact avec la forte race des Médicis, des Montefeltri, des Rovere et des Malatesta, à la vue des cités italiennes qui se meublaient de monuments et d'œuvres d'art, le goût de nos hommes d'armes s'était éveillé; ils rapportaient en leur pays cette aspiration vers le progrès, germe fertile plus que suffisant pour susciter l'émulation de nos artisans. Quelques types introduits dans le bagage : une armure de Milan; un vase de Chaffagiolo; un émail de Venise, en fallait-il plus pour éveiller l'idée? Aussi, sur la terre vernissée en vert où les potiers de Saintes, de Beauvais, de Sadirac et de Rennes imprimaient les ornements gothiques, les cachets religieux et les devises morales, on vit bientôt apparaître les rinceaux d'acanthe, les masques antiques, les arabesques et les entrelacs d'une suprême élégance.

Et comme si la pensée nouvelle se fût répandue avec la rapidité de l'étincelle électrique, on la voit éclore presque partout en même temps, mais en s'appliquant à la forme seulement et sans vouloir substituer la faïence émaillée aux simples terres vernissées; il semblerait même qu'il dût y avoir entre les pratiques connues et les inventions nouvelles une lutte d'autant plus vive et plus prolongée qu'aux yeux de nos ouvriers d'art, la majolique était une importation étrangère faite au détriment d'une matière qu'ils avaient su, si longtemps, parer au moyen d'ingénieux procédés. Quelle différence indiquer, en effet, sauf pour la technique, entre certains vases italiens à reliefs et les ingénieuses pièces de la Normandie et du Beauvoisis, où le vert, le brun chaud et la terre blanche d'engobe se balancent en masses sagement pondé-



Pot à surprise. (Musée du Louvre.)

rées, comme on peut le voir dans ce pot à surprise du Musée du Louvre, et dans une foule d'autres produits dont nous nous occuperons plus spécialement en étudiant l'œuvre de Palissy ?

Il est donc extrêmement difficile, nous le répétons, de déterminer la date et la provenance de beaucoup de terres vernissées de la Renaissance. Par une comparaison attentive et en rapprochant des pièces certaines échelonnées par époques, nous avons cru pouvoir fixer ainsi les caractères dominants de certains ateliers : les terres vernissées en vert pâle, d'une teinte parfaitement uniforme, sortent des usines du Beauvoisis et se succèdent du moyen âge jusqu'à l'époque de Louis XIII sans autre changement que le style, ainsi que le démontre une charmante veilleuse à jour conservée au Louvre et sur laquelle reposent deux époux couchés côte à côte dans le même lit.

Les vases d'un vert vif jaspé de flammules plus foncées proviennent de l'Ouest, c'est-à-dire de Saintes, de la Chapelle des Pots ou de Rennes. Une pièce exposée à Rennes même, par M. le docteur Aussant, en nous montrant les caractères du travail de cette localité, nous a fourni une date et un monogramme inconnu. L'usage seul de cette faïence est déjà curieux : c'est une sorte de corbeille à deux anses, destinée à présenter le pain bénit aux fidèles ; la paroi du fond, assez élevée, représente la Cène ; la partie antérieure plus basse et cintrée porte des têtes d'anges et des rosaces ; les anses latérales sont simplement tordues ; derrière sont gravées la date et le monogramme : 1593. H. B. Cet ouvrage se relie étroitement aux vases sigillés ornés d'armoiries aux hermines, et a une parenté évidente avec les œuvres poitevines.

A quels signes reconnaître les poteries de Sadirac, près Bordeaux, dont l'importance est constatée par des titres authentiques ? En 1520, deux céramistes y travaillaient ; ce sont Pey Boneau et Papon, et ils devaient fournir en grande partie à la consommation de Bordeaux, car en 1521 Philippe Petit, marchand de cette ville, acheta à Sadirac « six grosses d'ouvrage de potherie de verderie bonne et marchande, comme sont chauffettes, plats, escuelles et autres ouvraiges » au prix de huit francs bordelais le tout. Chacun de ces objets revenait ainsi, sans les droits, à sept sols environ, c'est-à-dire à peu près dix francs de notre monnaie.

Nous avons parlé de la difficulté d'assigner une date précise au

terres françaises de la Renaissance; en voici une preuve : il existe au Louvre et au château de Brienne, résidence du prince de Bauffremont-Courtenay, deux gourdes de chasse vernissées en vert et diaprées de flammules d'un vert foncé. Sur la panse ressort en relief l'écu des Montmorency, d'or à la croix de gueules cantonnée de seize alérions d'azur; autour est le collier de l'ordre de Saint-Michel, et de chaque côté, dressée en pal, l'épée de connétable soutenue par un bras armé et avec la devise A. PLANOS.


Gourde en terre jaspée. (Musée du Louvre.)

Ce sont donc les armoiries du célèbre Anne de Montmorency nommé connétable en 1538. Un masque de style italien, des ombres de soleils complètent la décoration de cette curieuse terre sigillée. Or, si nous cherchons sa date, nous devons la trouver entre 1554, époque de la disgrâce du connétable et de son séjour en Poitou, et 1563, moment où les guerres de religion le replacèrent à la tête des armées. Il devient dès lors probable que l'ouvrage est sorti des usines de l'Ouest précisément lorsque les efforts de Palissy, secondés par Montmorency lui-même, tendaient à substituer la faïence émaillée aux terres à vernis de plomb.

Du reste, ce n'est pas en France seulement qu'on peut constater cette lutte entre les deux produits; à Nuremberg, les poteries vertes à

reliefs, qui se reconnaissent à leur vernis vif, uniforme et profond comme un émail sur métal, ont persisté alors même que l'emploi des couleurs polychromes était en pleine vogue.

Mais passons, car il est une question historique bien plus importante à aborder; c'est celle de la part directe qu'ont pu avoir les majolistes italiens dans la transformation du goût français, lors de la Renaissance.

Dès que le bruit de la découverte de l'émail stannifère se fut répandu chez nous, des artistes italiens accoururent pour chercher fortune en fondant des usines nouvelles. De 1494 à 1502, un certain Jérôme Solobrin s'établit à Amboise; c'était sans doute le frère de Leocadius Solobrinus, de Forli, dont on possède un ouvrage signé. A Lyon, sous Henry III, Jehan Francisque, de Pesaro, Julien Gambyn, de Faenza et Sébastien Griffo, de Gênes, fabriquaient la majolique. En 1588, Jehan Ferro, de l'Altare en Montferrat, ouvre à Nantes une usine à vaisselle blanche; Jacques et Loys Ridolfe, de Chaffagiolo, fondent, en 1509, une faïencerie à Machecoul; enfin, au Croisic, c'est encore un Italien, Horacio Borniola, qui reprend l'usine du potier Gérard Demigennès. Cette curieuse immigration, signalée par MM. Benjamin Fillon et de Laferrière-Percy, pourrait faire supposer qu'une prompte et complète transformation s'opéra dans l'industrie française. Que pouvaient opposer au torrent envahisseur, en 1547, Jacques Regnier, en 1552, Regnault et Jehan Potier, en 1595, la veuve Huguet, ces fabricants de terraille habitants de Troyes? Abraham Valloyre, établi à Fontenay-le-Comte en 1581, Palissy lui-même avaient-ils la force de résister à cette mode nouvelle et à la passion dont les grands s'étaient épris pour les majoliques italiennes?

Eh bien, telle est chez nous la vitalité des idées nationales que le goût des vases étrangers fut une mode passagère, un luxe de curiosité; les artistes venus du dehors se soumirent si vite à nos mœurs, modifièrent si complétement leur pratique, qu'aujourd'hui les historiens, aussi bien que les chercheurs de raretés, ont peine à découvrir la preuve de leur passage.

D'ailleurs, avec cette souplesse qui est l'un des caractères de l'esprit français, nos artistes n'attendirent pas l'introduction des secrets étrangers; ils allèrent au-devant.

On sait que, pendant bien longtemps, les écrivains spéciaux on

voulu faire honneur à l'Italie des remarquables pavages du château d'Ecouen : on les attribuait tantôt à un membre de la famille della Robbia, tantôt à quelque autre transfuge des usines à majolique; on les donna même à Bernard Palissy, bien que leur provenance ne pût faire l'objet d'aucun doute puisque, dans des arabesques, on trouvait cette indication : A ROUEN — 1542. M. André Potier fut le premier à rapprocher de cette mention le nom de *Macutus Abaquesne Figulus*, cité dans la *Chronologie de l'illustre ville de Rouen*.

Aujourd'hui, grâce aux découvertes de M. E. Gosselin, nous pouvons apprécier l'importance de l'usine de Rouen, et des travaux faits pour le connétable, d'après la pièce suivante :

« Masseot Abaquesne, esmailleur en terre, demeurant en la paroisse Notre-Dame de Sotteville-lez-Rouen, confessa avoir eu et reçu comptant de noble homme maistre André Rageau, notaire et secrétaire du Roy, recepveur de ses aydes et tailles en ceste ville de Rouen, la somme de cent escus d'or soleil sur et tant en diminuant que rabattant sur le prix et sommes deubz en quoi ledit Abaquesne disoit avoir réduit avec hault et puissant seigneur messire le connestable grand maistre de France *pour certain nombre de carreau de terre esmaillée* que ledit Abaquesne s'estoit submis et obligé faire audict sieur connestable, de laquelle somme de cent escus d'or au soleil, ledict Abaquesne s'est tenu pour content et en a quictté et quitte icelluy sieur connestable, ledit receveur et tous autres, présent à ce Marion Durand, femme dudit Abaquesne, et Laurens Abaquesne, fils dudit Masseot et de ladite Marion, affirmant estre âgé de 21 ans et plus, ainsi qu'il en a esté présentement attesté par lesdits père et mère, lesquels après ladite femme, autorisée pour ceste fin se sont submis envers ledit sieur recepveur que à raison de ladite somme ainsi receue par ledict Abaquesne. Icelluy recepveur n'avoit porté dommage ni inconvénient, et d'icelle somme en cas dessus dit ont plege et cautionné ledit Masseot et se sont constitués pleges, payeurs, respondeurs, débiteurs et rendeurs, avec luy ensemble et un seul pour le tout sans division, et est à scavoir qu'ils quittent à ceste fin de ladite somme de cent escus d'or au soleil reçue par ledit Masseot en paravant ce jourd'hui et caution pour lui baillée d'icelle somme de Guillaume de Liez ainsi qu'il a paru par ladite lettre de caution d'icelle somme de cent escus d'or soleil passée devant les tabellions de Rouen, le mercredi 20ᵉ jour de février der-

nier passé, laquelle et ceste présente ne vallent que pour une seule et à ce tenir obligent ledit Masseot et cautions tous leurs biens. »

Ainsi signé :

« M. Abaquesne, la croix de Marion Durand, et un écusson, marque de Laurens Abaquesne. »

Cette quittance est du jeudi septième jour de mars 1548, et elle prouve le prix que le connétable, grand appréciateur des œuvres d'art, attachait aux travaux du potier normand.

Du reste, la réputation d'Abaquesne était faite au moment où il travaillait pour le duc de Montmorency; en 1535, il avait décoré une salle faïencée de l'hôtel de ville du Havre, connue sous le nom de *Logis du Roi*, et on connaît dans le manoir de Bévilliers, près d'Harfleur, un pavage presque semblable inscrit du millésime de 1536. Cette réputation ne se bornait pas à la fabrication des carreaux de revêtements; les documents publiés par M. Gosselin montrent le potier chargé en 1543 ou 45, de la confection de 346 douzaines de pots *en terre émaillée* à l'usage des apothicaires. Ces vases de pharmacie, c'était alors la vaisselle en usage, la platerie de table étant encore généralement en étain. La fabrication de ces nombreux pots n'empêchait pas la continuation des carreaux; en 1553, Abaquesne doit s'absenter de Rouen, et il laisse à sa femme le pouvoir de poursuivre ses débiteurs, mais en même temps il emprunte 40 livres qui lui sont nécessaires « *pour les carreaux qu'il est tenu bailler et fournir pour parer les seules et autres édifices de messire le connestable de France.* »

Peu après, il étend ses illustres relations; le 22 septembre 1557, il donne quittance à André Rageau, secrétaire des finances du roi, d'une somme « de 559 livres tournois pour la façon et fourniture de certain nombre de carreau de terre esmaillée qu'il avoit cy devant entreprise de faire et parfaire pour le sieur Durfe, comme gouverneur de monseigneur le Daupbin (plus tard François II) selon les pourtraits et devises que ledit Durfe lui avoit baillés à cette fin, en ce compris 12 livres tournois pour son rembours de semblable somme qu'il a payée pour la façon des casses de bois et nattes ou a esté mis et enchassé ledit carreau. »

Dans quelles constructions furent employés ces revêtements? est-ce à Madrid, ce château de la faïence, comme l'appelait ironiquement Philibert Delorme? En 1557, c'était lui précisément qui dirigeait les

travaux, et il ne serait pas impossible qu'il eût permis l'emploi des terres émaillées, au moins en pavage.

Depuis cette époque, on ne trouve plus mention d'Abaquesne dans les archives de Rouen, mais on y voit qu'il eut des successeurs, et que son art ne périt pas avec lui; voici, en effet, un acte passé par sa veuve, devant les notaires de Rouen, le 14 décembre 1564 : « Fut présente Marion Durand, veufve de défunt Masseot Abaquesne, en son vivant esmailleur en terre, demeurant en la paroisse de Saint-Pierre du Chastel de Rouen, laquelle de son bon gré s'est submise et obligée, et par ces présentes se submet et oblige envers noble homme maistre Bernabé Barat, lieutenant particulier pour le Roy, au comté et bailliage de Montfort Lamaury, présent au nom et comme procureur et stipulant pour révérend père en Dieu, messire Martin de Beauluc (ou de Beaulieu), abbé de Coullomby et de Vallasse, maître des requestes ordinaires du Roy nostre syre et chancelier de la reine mère du Roy, promettant que ledit seigneur abbé aura agréable le contenu de ces présentes, et luy fera ratifier toutes fois et quentes.

« De fournir (on avait écrit d'abord: fournir, mais on a ajouté: faire et fournir) audit sieur abbé dedans le jour et feste de saint Jean-Baptiste prochain venant, en ceste ville de Rouen, le nombre et quantité de *quatre milliers de carreau émaillé* de couleurs *d'azur*, *blanc*, *jaulne et vert*, bon, loyal et marchand, le tout contenant en tous sens *trois poulces jouxte et suivant le pourtraict que la dicte* Durand *a baillé et livré ès mains dudict sieur Barat*, *au parmi duquel pourtraict est figuré un carreau à quatre paons en carré dans lequel il y a aussi XX croisez et un F au milieu et à l'entour dudict carreau quatre autres carreaux joignant à cel du parmy en forme de lozenges;* lequel pourtraict a été présentement paraphé par lesdits tabellions. Cette submission et obligation ainsy faicte moyennant le prix et somme de *trente-six livres* pour chacun millier dudict carreau, sur lequel prix ledict Barat a présentement payé par forme d'avance à ladite veuve en monnoie de douzaine de présent ayant cours, la somme de dix-huit livres pour demi-millier dudit carreau. Et le reste ledit sieur Barat audit nom a promis le payer et advencer à ladicte veufve, à sçavoir : semblable somme de 18 livres pour chacun demi-millier de carreaux jusqu'à la fin du total paiement qui se monte la présente vendue alors et aussy que à cette veufve livrera audict Barat demy millier dudict

carreau jusques à la pleine et entière livraison d'icelluy nombre de quatre milliers de carreau.

« Signé : la croix de la veuve Abaquesne et Barat. »

Abaquesne, on se le rappelle, avait ses ateliers à Sotteville-lès-Rouen, bien que son domicile fût dans la ville même, paroisse Saint-Vincent; sa veuve demeurait en la paroisse de Saint-Pierre du Chastel; quant à Laurent, leur fils, il avait formé un autre établissement sur la paroisse de Saint-Pierre-l'Honoré, où, sans doute, il continua l'exercice de son art, bien que les archives ne conservent aucune pièce qui le prouve.

Voilà pour Rouen; ailleurs le mouvement fut le même : à Narbonne, M. le baron Charles Davillier a été presque témoin de la découverte d'un four à poteries dorées, sur la butte appelée *lou Moulinasses* (les Moulins) ; peut-on supposer que des Mores, fuyant la persécution espagnole, auraient essayé de fonder là leur industrie? Il est bien plus probable qu'il s'agit d'une création nationale ayant pour but de lutter contre l'introduction, alors si considérable en France, des ouvrages de Manisès.

En Poitou, l'on rencontre souvent des fragments de ces vases de pharmacie en forme de cornet un peu étranglé par le milieu, que les Italiens nomment *albarelli;* les uns sont chargés de feuilles de persil avec reflets métalliques, et on peut leur supposer une origine italo-moresque, mais les autres, beaucoup moins fins et simplement décorés en bleu, vert et violet brun, semblent de fabrication locale, ainsi que M. Benjamin Fillon en avait émis l'opinion avant que des documents authentiques vinssent changer ses suppositions en certitude.

Ainsi, dès que le mouvement produit par la découverte de l'émail d'étain s'accentûa chez nous, nos potiers se mirent à l'œuvre et furent prêts en même temps que les céramistes venus d'Italie pour faire école.

Quant aux ouvrages *à histoires*, comme on peut supposer que furent ceux d'Amboise et de Lyon, les *dilettanti* osent à peine en chercher les rares spécimens parmi les poteries anonymes sortant de la forme ordinaire des majoliques italiennes. M. Alfred Darcel est le premier qui ait abordé de front la difficulté dans son *Catalogue des faïences peintes du musée du Louvre*. Classant parmi les objets nationaux un certain nombre de pièces d'un même service, que possédait depuis longtemps ce musée, il en donne cette curieuse description :

« Ces pièces montrent tous les caractères de la faïence italienne de la seconde moitié du seizième siècle, mais sont signalées par quelque dureté dans la couleur, par un certain air de parenté dans les têtes, par une certaine recherche du réel dans la peinture des édifices, pour celles où il y en a de représentés, et par l'emploi d'un jaune particulier pour enluminer leurs façades; enfin des inscriptions françaises tracées au revers en bistre noir, souvent bouillonné au feu, expliquent le sujet représenté. Ce français y est néanmoins italien par la forme, tel que devaient l'écrire des ouvriers étrangers établis depuis quelque temps en France. »

Dans une discussion lumineuse du travail de M. le comte de Lafférière-Percy sur les usines de Lyon, M. Darcel établit que Sébastien Griffo, Génois, a créé en 1555-1556 la faïence *nouvelle en cette ville et au royaulme de France;* que Jehan-Francisque, de Pesaro, a dû monter la sienne vers 1558-60, et qu'enfin Julien Gambyn et Domenge Tardessir, natifs de Faenza, ont travaillé entre 1574 et 1588, à la façon de Venise. L'auteur en conclut que le service à inscriptions françaises, décoré dans le genre des majoliques d'Urbino, doit être sorti des mains de Jehan-Francisque de Pesaro, lequel avait fait fortune en exerçant son art au moment où il cherchait à empêcher les deux Faentins de lui créer une concurrence.

Nous admettons volontiers cette théorie; il existe toutefois dans le commerce bon nombre de majoliques indéterminées, négligées peut-être parce qu'elles n'offrent ni perfection de dessin, ni harmonie de teintes, et qui doivent être l'œuvre des autres Italiens venus chez nous; sur certains plats un rouge vif détonne par sa vigueur même, signe évident de la pratique de Chaffagiolo; d'autres modelés en bleu et plutôt enluminés que peints, annoncent l'influence faentine; tout cela est faible, car on comprend que les Italiens exilés étaient, non les habiles. mais les fruits secs des ateliers célèbres; aussi ces velléités de décor à histoires s'effacent promptement. La majolique protégée par les princes italiens, fournissant les vases *da pompa* destinés à l'ornementation des tables et des dressoirs, avait sa raison d'être, son succès assuré; dans notre France, tendant à la démocratie, où l'industrie ne pouvait subsister qu'à la condition de satisfaire au besoin du grand nombre, la faïence peinte devait périr ou changer de condition; elle se modifia donc dans les mains mêmes qui l'avaient importée.

Aussi la question a-t-elle changé de terrain; ce n'est plus vers de prétendus initiateurs qu'il faut tourner les yeux pour chercher les origines de notre art de terre moderne; un spectacle plus intéressant appelle les investigations de l'historien; la lutte n'est plus enfermée dans le cercle étroit des intérêts de quelques hommes; cette lutte est celle des idées. Et si, dans le conflit d'un moment entre les ouvrages nationaux et ceux de l'étranger, entre les terres vernissées et la faïence, nous voyons enfin un genre surgir et s'asseoir définitivement, il n'y a là ni vainqueurs, ni vaincus, mais un fait de l'ordre moral : l'obéissance inévitable à la satisfaction des besoins nouveaux créés en faveur du plus grand nombre.

A. BERNARD PALISSY.

Une imposante figure domine la céramique française du seizième siècle; c'est celle de Bernard Palissy. Exalté d'abord à l'excès, dénigré plus tard, ce grand homme demande à être étudié sérieusement et à reprendre sa véritable place; elle est glorieuse à tous les points de vue, car, pour nous, Bernard est non-seulement un inventeur, mais encore la personnification éloquente du goût français. On aura beau chercher, même d'après ses aveux, à quelles œuvres il a dû ses inspirations, quels écrits contemporains l'ont poussé à l'imitation des êtres infimes de la création, il demeurera toujours l'observateur judicieux, le chercheur infatigable, qui a voulu trouver autour de lui la matière et le modèle de ses ouvrages et qui, dédaignant de s'approprier les idées mises en vogue par un penchant vulgaire pour tout ce qui est étranger, sut faire une poterie nouvelle sans rien emprunter à personne.

Quelques-uns des biographes de Palissy le font naître en 1506 ou 1510 à la Chapelle-Biron, en Périgord; à son langage, M. Benjamin Fillon le déclare Saintongeois. Ce qu'il y a de certain c'est que les bords de la Charente furent témoins de ses labeurs, de ses misères et de son triomphe.

Fils d'artisan, son éducation fut bornée; point de lettres comme on disait alors, mais les seules notions indispensables pour l'instruction vulgaire d'un simple ouvrier. Livré très-jeune aux travaux de la vitrerie, qui comprenait la préparation, l'assemblage des vitraux

colorés et la peinture sur verre proprement dite, il sentit se développer en lui les instincts de l'artiste, et « tout en peindant des images pour exister, » il étudiait les maîtres de la grande école italienne ; il exerçait en même temps la géométrie.

Ses dispositions laborieuses lui firent bientôt trouver trop étroite la carrière que lui offrait le pays natal ; il embrassa la vie nomade des artisans de son temps et se dirigea d'abord vers les Pyrénées. Après un certain séjour à Tarbes, il parcourut les provinces du Midi et de l'Est, visita la basse Allemagne, le Luxembourg, les Flandres, les Pays-Bas et les Ardennes. Dans ces courses diverses, il observait beaucoup, et le grand livre de la nature lui révélait des secrets qu'il eût vainement cherchés ailleurs. « La science se manifeste à qui la cherche, il le reconnaît, et c'est en anatomisant, pendant quarante années, la matrice de la terre, » qu'il s'élève au-dessus des idées et des connaissances de son siècle. Lorsque, plus tard, cet homme extraordinaire consigna en divers écrits le résultat de ses recherches, à force de justesse d'esprit et de simplicité vraie dans le style, il arriva à faire de son livre un modèle d'éloquence persuasive. Inventeur dans les sciences aussi bien que dans l'art, on lui doit les premiers éléments des études géologiques, et l'on s'étonne de trouver dans ses pages naïves les meilleures méthodes d'agriculture, la théorie des puits artésiens et de la force expansive de la vapeur.

Mais laissons l'écrivain, le naturaliste, le physicien pour ne nous occuper que du potier. Bernard Palissy avait terminé ses voyages en 1539 ; il était revenu s'établir à Saintes et s'y était marié, vivant du produit de ses ouvrages de verrier et de quelques opérations d'arpentage. Sa vocation devait se manifester par le plus singulier des hasards : « Sçaches, dit-il à Théorique, qu'il me fut monstré une coupe de terre, tournée et esmaillée d'une telle beauté que deslors i'entray en dispute avec ma propre pensée, en me rememorant plusieurs propos qu'aucuns m'auoient tenus en se mocquant de moy lors que je peindois des images. Or, voyant que l'on commençoit à les délaisser au pays de mon habitation, aussi que la vitrerie n'auoit pas grande requeste, ie vays penser que si i'avois trouvé l'invention de faire des esmaux ie pourrois faire des vaisseaux de terre et autre chose de belle ordonnance, parce que Dieu m'auoit donné d'entendre quelque chose de la pourtraiture ; et deslors sans auoir esgard que ie n'auois nulle

connoissance des terres argileuses, ie me mis à chercher les esmaux, comme un homme qui taste en tenebres. »

Les écrivains sur la céramique se sont tous ingéniés à savoir quelle pouvait être l'œuvre qui avait mis l'artiste saintongeois *en dispute avec sa pensée*. Les uns ont voulu que ce soit une porcelaine orientale, les autres une faïence primitive allemande, les poteries de Nuremberg ayant une certaine ressemblance avec celles de Palissy. M. Benjamin Fillon, après avoir avancé que la coupe en question devait être de la fabrique d'Oiron, revient sur cette opinion, et demeure convaincu qu'il s'agit d'une pièce à reliefs et à émail blanc de l'usine de Ferrare. Antoine de Pons était parti en 1533 pour ce duché, où il avait été s'unir à Anne de Parthenay, fille de la douairière de Soubise, Michelle de Saubonne, première dame d'honneur de Renée de France, femme d'Hercule d'Este. Revenu en 1539, il avait connu Palissy et était devenu son protecteur. Il est donc admissible qu'au nombre des présents offerts à la jeune mariée, et parmi les curiosités rapportées par son époux, figuraient les majoliques, alors si estimées, faites dans la fabrique du duc d'Este, et que Palissy avait pu les admirer. Une autre circonstance confirme M. Fillon dans la pensée que le potier de Saintes dut ses inspirations à la faïence italienne. Vers le commencement de l'année 1543, au moment où François Ier se trouvait à la Rochelle, des corsaires de cette ville prirent un vaisseau espagnol chargé de poteries : « Il y avoit grand nombre de terre de Valence et plusieurs coupes de Venise. Le roy commanda qu'on luy en apportast; ce qu'ayant fait, jusqu'au nombre de grands coffres pleins, il en donna à plusieurs dames, et pour la grande beauté qu'il y trouvoit, il retint tout ce qui estoit de la ditte vaisselle... »

Voilà donc notre homme attaché sans relâche à ses pénibles labeurs, broyant des matières sans nombre, construisant des fourneaux, cuisant à grands frais des tessons de poterie enduits de substances qui, dans ces conditions, ne pouvaient ni se parfondre à point, ni servir de base solide à des expériences subséquentes. Des essais non moins infructueux tentés dans les fours des potiers de la Chapelle-des-Pots mirent Palissy « comme en non chaloir de plus chercher le secret des esmaux. » En 1543, les gabelles venaient d'être établies en Saintonge, et les commissaires chargèrent Palissy « de figurer les isles et pays circonvoisins de tous les marez salans dudit pays. » Cette mission lui donna

quelque relâche, et, lui ayant procuré de l'argent, l'encouragea à recommencer ses recherches. Il eut l'idée, cette fois, de faire cuire ses émaux dans les fours des verriers et un commencement de fusion lui prouva qu'il était dans la bonne voie. « Dieu voulut, dit-il, qu'ainsi « que ie commençois à perdre courage... il se trouva une des dites « épreuves qui fut fondue dedans quatre heures après auoir esté mise « au fourneau, laquelle espreuve se trouua blanche et polie de sorte « qu'elle me causa une ioye telle que ie pensois estre deuenu nouuelle « creature. »

Il se mit donc à construire un four de même forme que ceux des verriers, charriant lui-même la brique, puisant l'eau, composant les mortiers, maçonnant, accomplissant à lui seul plus de besogne que trois ouvriers. Or l'usine construite, les terres préparées, il fallut nuit et jour, pendant plus d'un mois, broyer les matières qui devaient produire l'émail blanc; cette fois, le fondant manquait, et une cuisson de six jours et six nuits ne put glacer les pièces. Désespéré, Palissy se remet à broyer sans laisser refroidir le fourneau; il brise des pots, prépare des épreuves, mais, le bois lui manque : « ie fus contraint « brusler les estapes (étais) qui soustenoyent les tailles de mon jardin, « lesquelles estant bruslées, je fus contraint brusler les tables et « planchers de la maison afin de faire fondre la seconde composition. « J'estois en une angoisse que ie ne saurois dire ; car i'estois tout tari « et desséché à cause du labeur et de la chaleur du fourneau. Il y « auoit plus d'un mois que ma chemise n'auoit seiché sur moy, « encores pour me consoler on se moquoit de moy, et mesme ceux qui « me deuoient secourir alloient crier par la ville que ie faisois brusler « le plancher : et par tel moyen l'on me faisoit perdre mon crédit, et « m'estimoit-on estre fol. » Après s'être reposé quelque temps en songeant à ses faibles ressources et au temps qu'il lui faudrait pour préparer une nouvelle fournée, Palissy voulut se faire aider par un ouvrier en poterie commune; il le nourrissait à crédit dans une taverne, et au bout de six mois il dut le congédier en lui donnant ses vêtements pour salaire. Après des efforts surnaturels de travail, il parvint à reconstruire son fourneau, y mit des vases et poussa le feu ; mais de nouveaux malheurs l'attendaient : « Le mortier dequoy « i'auois massonné mon four estoit plein de cailloux, lesquels sentant « la véhémence du feu lorsque mes esmaux se commençoient à liqué-

« fier, se creuerent en plusieurs pièces, faisans plusieurs pets et « tonnerres dans ledit four. Or ainsi que les esclats desdits cailloux « sautoient contre ma besongne, l'esmail qui estoit deia liquéfié et « rendu en matière glueuse, print lesdits cailloux et se les attacha par « toutes les parties de mes vaisseaux et médailles, qui sans cela se « fussent trouuez beaux. » Il découvrait cette nouvelle tare en présence de ses créanciers, qui étaient accourus dans l'espoir d'obtenir leur payement en marchandises, et qui voulaient encore se faire livrer à vil prix les pièces peu endommagées, « mais, ajoute-t-il, par ce que « ce eust esté vn descriement et rabaissement de mon honneur, ie mis « en pièces entièrement le total de ladite fournée et me couchay de « melancholie, non sans cause car ie n'auois plus de moyen de « subvenir à ma famille; ie n'auois en ma maison que reproches : « au lieu de me consoler l'on me donnoit des malédictions. »

Ranimé par sa rare énergie, il reprit le travail au bout de quelque temps; cette fois, les cendres produisirent un effet non moins désastreux que les cailloux. Il inventa les manchons ou cazettes, qui le garantirent de pareils accidents; mais, ses fourneaux chauffaient inégalement; les émaux, fusibles à différents degrés, ne se trouvaient jamais parfaits sur une même pièce. Après avoir « ainsi battelé l'es« pace de quinze ou seize ans, » il parvint à faire quelques émaux *entremêlés en manière de jaspe* qui lui procurèrent des ressources et lui permirent d'essayer les pièces rustiques. Avant d'arriver à un succès complet, il eut pourtant à supporter de si vifs chagrins qu'il « cuida entrer iusques à la porte du sépulchre. » Mais les émaux étaient trouvés, les rustiques figulines inventées, et les protecteurs du savant et de l'artiste n'avaient plus qu'à le produire et à le mettre à l'abri des persécutions qu'il eût eu à endurer, comme l'un des plus zélés promoteurs de la réforme religieuse en Saintonge.

En effet, Palissy avait adopté avec enthousiasme les idées nouvelles; il dut même, il faut bien le dire, ses liaisons avec quelques-uns de ses protecteurs éminents, aux tentatives communes pour répandre et assurer la foi protestante, en dépit de la résistance des catholiques. Le Poitou et la Saintonge, ensanglantés par les luttes religieuses, étaient loin d'offrir à l'artiste et à l'inventeur le calme nécessaire au développement de ses expériences journalières; on savait, toutefois, que Palissy travaillait utilement pour son pays, et l'atelier fut déclaré

inviolable. Néanmoins, il arriva un moment où les belligérants se ruèrent sur ce lieu d'asile; l'homme lui-même fut arrêté, menacé d'un jugement, comme hérétique, et mis à deux doigts de sa perte. Le connétable Anne de Montmorency obtint du roi l'ordre de le faire relaxer et lui fit donner par Catherine de Médicis le titre d'*inventeur des rustiques figulines du Roy et de la Royne mère;* il se trouvait ainsi soustrait aux juridictions ordinaires. Pour mieux échapper aux persécutions du fanatisme, il quitta d'abord Saintes pour la Rochelle, et enfin il vint se fixer à Paris, où l'attendaient ses plus grands et ses plus légitimes succès.

Abandonnons maintenant la biographie du potier pour ne nous occuper que de ses œuvres. Il ressort de ses écrits mêmes que sa préoccupation constante était la recherche de l'émail blanc et qu'il l'employa d'abord à couvrir des pièces ornées de médaillons en relief. M. Benjamin Fillon fait remarquer que des poteries de ce genre se fabriquaient à la Chapelle-des-Pots, et que c'est à l'aide des ouvriers de cette usine que Palissy produisit ses premiers essais aujourd'hui perdus.

Ses secondes poteries furent celles à glaçure jaspée qui le firent vivre « tellement quellement » pendant qu'il poursuivait ses recherches; ces jaspures, nous les connaissons, car leur effet était assez agréable pour prendre faveur; des hanaps à reliefs, des plats à salières avec bordures ornementales nous montrent un mélange de teintes chaudes brunes, blanches, bleues, jetées en taches grassement parfondues et indéfinies dans leur forme, ce qui permet de distinguer les ouvrages de Palissy des jaspures sèches et froides pratiquées par d'autres que lui.

Le troisième genre, tout spécial au potier de Saintes, ce sont les rustiques figulines auxquelles il dut et sa réputation et ses titres à la protection des puissants de la terre. Les rustiques, tout le monde les a vues; ce sont ces plats, ces vases où, sur un sol rugueux jonché de coquilles fossiles, courent des lézards et des salamandres, sautillent les grenouilles et les raines, rampent ou dorment les serpents, ou bien encore, nagent, dans un filet d'eau, des anguilles flexueuses, des brochets au museau pointu, des truites aux écailles tachetées, et mille autres poissons de nos eaux douces.

M. Benjamin Fillon estime, et cela est possible, que l'idée des rustiques figulines fut suggérée à Palissy par un livre qui eut, de son

temps, un retentissement général, *le Songe de Polyphile*. On y lit, en effet, des passages où sembleraient être décrites par avance les compositions du maître : « Le pavé du fond au dessoubs de l'eau estoit de mosaïque assemblée de menues pierres fines desquelles étoient exprimées toutes sortes de manières de poissons. L'eau estoit... si nette et si claire que, en regardant dedans icelle, vous eussiez jugé ces poissons se mouvoir et froyer tout au long des siéges où ils étoient portraits au vif; savoir est : carpes, brochets, anguilles, tanches, lamproies, aloses, perches, turbotz, solles, raies, truictes, saulmonts,



Plat de Palissy, ornements et reptile. (Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.)

muges, plyes, escrevisses, et infinitz autres, qui sembloient remuer au mouvement de l'eau, tant approchoit l'œuvre de la nature.

« Là estoit un petit espace, et, après, une autre courtine plus jolie que la première, diversifiée de toutes sortes de couleurs, et de toutes manières de bestes, de plantes, d'herbes et de fleurs.

« La vigne emplissoit toute la concavité de la voulte par beaux entrelactz et entortillements de ses branches, feuilles et raisins, parmi lesquels estoient faits des petits enfants, comme pour les cueillir, et des oiseaux voletants à l'entour, avec des lézards et couleuvres moulés sur le naturel. »

Ce sont bien là les grottes que Palissy voulait semer dans les jardins pittoresques rêvés par lui, ces grottes qu'il exécuta au château d'Écouen

pour le connétable Anne de Montmorency, et aux Tuileries pour la reine mère. Nous n'en connaissons rien que ce qu'il en a écrit; mais ses autres ouvrages à reptiles peuvent en donner une idée suffisante.

Toutefois, de la conception première à l'exécution, il y a loin, et ce qui prouverait en quelle estime fut tenue l'invention de Palissy, c'est le bruit qui se fit autour d'elle et qui fournit à l'obscur potier saintongeois l'occasion de venir déployer ses talents à Paris, ce centre de lumières où doit se consacrer toute chose destinée à vivre dans la postérité.

Ceux qui voudraient amoindrir la gloire de Palissy prétendent que ses rustiques n'eurent point d'influence sur le goût général et qu'on n'en voit l'imitation dans aucune autre branche de l'art. Le Louvre à lui seul témoigne du contraire : on y admire une pièce d'orfévrerie tout inspirée des rustiques figulines et où les bestioles sont imitées avec un talent véritablement merveilleux. Mais si l'orfévrerie de parade avait adopté le genre rustique, on doit comprendre pourquoi la plupart de ses œuvres ont disparu : c'est la loi des matières de prix; les choses sans valeur intrinsèque sont les seules qui se puissent conserver.

Arrivé dans la capitale, Palissy se trouva, comme potier et comme savant, en rapport avec toutes les illustrations de son temps; il vit les chefs-d'œuvre de l'art, tout ce que le goût et la mode pouvaient rassembler autour du souverain et des grands; ce spectacle devait agir puissamment sur une imagination comme la sienne. Si les compositions rustiques ne lui parurent pas devoir être abandonnées, il voulut y mêler la figure humaine, et mettre ses poteries dans une voie conforme à celle des autres productions de l'industrie. Cette phase nouvelle de son talent se manifeste, au Louvre, par une admirable Madeleine agenouillée parmi les coquilles et les plantes sauvages, et par cette autre composition de la Charité, encadrée de fossiles disposés symétriquement. On a prétendu, il est vrai, que ces ouvrages n'étaient pas du maître; le nom de Barthélemi Prieur, recueilli sur la liste des auditeurs de ses leçons de géologie, a suffi pour faire avancer que l'ébauchoir du célèbre statuaire avait modelé la Madeleine. Non, Palissy n'a jamais emprunté le secours de personne sans le dire; les œuvres de Prieur, de Germain Pilon, de Jean Goujon surtout ont eu sur lui une influence manifeste; mais cet homme qui avait *pourtrait* toute sa vie, n'en était pas réduit au simple rôle de mouleur de bes-

tioles ou de reproducteur des travaux d'autrui; il y a identité de style entre toutes les compositions à figures qu'on doit lui attribuer, telles que la Diane, la Fécondité, et tant d'autres encadrées d'ornements délicats et ingénieux puisés dans le goût de l'époque; on en a, d'ailleurs, retrouvé les débris dans les décombres de son four des Tuileries.

Quant au plat ornemental à compartiments relevés de sujets, moulé évidemment sur la pièce en étain connue de tout le monde et attribuée à François Briot, dont elle porte la signature et le portrait, nous ne pensons pas qu'on puisse la donner au potier d'étain; aurait-il monté une usine céramique pour en faire sortir *quelques* épreuves d'un modèle unique? Il nous semble bien plus naturel de penser qu'il y a eu entente entre les deux artistes, et que Palissy, pour satisfaire de hauts caprices, a revêtu de couleurs émaillées une œuvre déjà remarquable par sa seule composition. Qu'on trouve sur *une* de ces épreuves le monogramme FB, nous n'y verrions qu'une preuve de plus de la probité de Palissy, dont l'intention ne pouvait être de s'attribuer l'ouvrage d'un autre. Mais, en général, les plats reproduits de Briot ont tous les caractères des émaux et de la terre du potier des Tuileries.

Certes, Bernard a eu des imitateurs, des élèves peut-être, nous avons été un des premiers à le dire. Tandis que, misérable et persécuté, il travaillait dans son atelier ignoré, d'autres usines employaient avec succès le vernis d'étain et de plomb pour revêtir des faïences à reliefs; la Normandie en particulier, dressait sur ses pignons en bois sculpté des épis où les formes les plus élégantes, les couleurs les mieux appliquées, relevaient une architecture pittoresque; d'autres pièces de faîtage formaient sur les toits une crête mouvementée qui paraissait plus éclatante encore au voisinage de la tuile rembrunie par les moisissures et les mousses. Dans le département de l'Eure, Infreville, Armentières, Châtel-la-Lune, Malicorne unissaient cette fabrication à celle des terres vernissées; mais c'est surtout dans le Calvados, à Manerbe et particulièrement au Pré-d'Auge, que les faïences à reliefs atteignaient une perfection voisine des œuvres de Palissy; des épis appartenant à M. d'Yvon, à MM. de Rothschild se distinguent par leur composition savante et gracieuse : des têtes de chérubins adroitement modelées sailliront vers la base; des fûts à fines jaspures, relevés de rosaces blanches en demi-relief, supporteront des vases ovoïdes entourés de draperies; des tiges à feuillages, des nœuds, se superpo-

seront pour élever au faîte le pélican entouré de ses petits, symbolique terminaison de la plupart de ces conceptions capricieuses. Ce qui frappe dans l'ensemble, c'est un façonnage sûr, une science parfaite des émaux, une entente harmonieuse des couleurs.

Sans nul doute, les fabrications de Pré-d'Auge datent au moins du seizième siècle; beaucoup sont contemporaines des recherches de Palissy, auquel on les a d'abord attribuées, et elles se sont continuées dans le dix-septième siècle. Nous avons rejeté une fois pour toutes l'idée qu'il y ait pu avoir imitation dans les œuvres sorties presque simultanément de localités très-distantes. Tout au plus admettrions-nous que les artistes normands se fussent appliqués à la plâtrerie après avoir vu des pièces à sujets exécutées par le maître poitevin pendant son séjour à Paris; ce qui pourrait donner créance à cette supposition, c'est un beau plat appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, et dont le médaillon central, représentant la Vierge et l'Enfant Jésus entourés du rosaire, est modelé avec une finesse et un goût exquis; on trouve au pourtour quelques-uns des ornements d'applique usités sur les épis. Le même sujet, plus petit, entouré d'une bordure cannelée et de date postérieure au premier, a été confondu dans ce qu'on appelle *la suite de Palissy*.

Ce qui permet de distinguer au premier coup d'œil les ouvrages du Pré-d'Auge de ceux de Palissy, c'est que, dans les premiers, les émaux sont plus froids, posés avec sécheresse et moins glacés; partout où l'on rencontre du jaspé, les taches en sont petites, arrêtées, non parfondues ; nous avons constaté ce caractère même dans le fond du beau plat ovale orné au centre du bas-relief représentant la Vierge et l'Enfant Jésus.

L'application de la poterie aux constructions était probablement fort répandue au seizième siècle, car Malicorne et Pontvalain dans la Sarthe fabriquaient aussi leurs épis; mais là les formes sont moins pures, les émaux moins cherchés; ce n'est qu'une transformation des anciennes terres vernissées. Nous avons rencontré un couronnement de porte composé d'un globe surmonté d'un croissant et semblant appartenir à l'époque de Henri II ; l'émail bleu mat n'était ni celui de Palissy ni ceux que Pré-d'Auge et Manerbe épandaient sur leurs faïences. Mais cette presque universalité de l'application de la couverte stannifère sur les poteries françaises à reliefs prouve bien ce que nous avan-

cions en commençant : que Bernard Palissy était resté Français dans toutes ses compositions, et qu'on ne pouvait saisir dans aucun de ses ouvrages la préoccupation des pratiques ou du goût de l'école italienne ou allemande.

On a vu par les écrits mêmes du potier de Saintes quel soin il avait mis à garantir sa réputation future en détruisant, parmi ses premiers essais, toute pièce frappée d'une tare quelconque. C'est un premier indice pour distinguer ses œuvres d'une foule d'ébauches informes qu'on lui a trop longtemps attribuées. La terre de ses plats est toujours excessivement dure, serrée, sonore, blanc rosâtre plutôt que rouge, et les couleurs y adhèrent parfaitement sans épaisseur appréciable, et en conservant une chaleur et un gras remarquables; ces signes sont ceux d'une cuisson à très-haute température; quant aux reliefs, ils sont modelés avec un soin infini sans sécheresse, et réparés de telle sorte qu'on ne saisit jamais le raccord des poinçons divers répétés dans une composition.

Palissy paraît n'avoir pas signé ses ouvrages, et cela se conçoit; inventeur, avait-il à distinguer ses productions de poteries analogues dont il ignorait l'existence? Au moment où, venu à Paris, artiste de la cour, il exécutait les commandes du roi et de la reine mère, il a pu, à l'exemple des émailleurs de Limoges, imprimer le poinçon officiel, la fleur de lis, sur certaines pièces; encore les exemples qu'on en cite sont tellement rares qu'il y faut voir une exception plutôt qu'une règle. On remarquera néanmoins, comme une preuve de ce que nous avons dit plus haut, que la fleur de lis marque le bas-relief de l'*Eau* (collection Fountaine), le plat de la *Fécondité* (coll. Ratier), un bassin rustique et le plat du Louvre, n° 862 de l'ancienne collection Sauvageot. Voilà donc des types du style et du faire du maître dans les genres à figures, à rustiques et à ornements, et il est facile d'y comparer les autres pièces conservées dans les musées ou les collections particulières.

Palissy a-t-il exécuté des figurines de ronde bosse? On lui en a attribué quelques-unes et notamment la Nourrice, bien que le costume indique une époque postérieure à tous les travaux certains du maître. Selon nous, une seule pièce de genre mixte, la belle Tête de femme appliquée sur un médaillon et où les chairs sont restées à l'état de biscuit (musée du Louvre), peut être restituée à l'auteur des rustiques

figulines. Quant à la Nourrice, une épreuve signée prouve une origine particulière; on y voit deux BB, gravés en creux, qu'on retrouve sur d'autres ouvrages d'un mérite très-secondaire, comme un groupe de la Samaritaine, deux Chiens sans caractère et sans style, et enfin un Colimaçon conservé au musée de Sèvres.

On sait d'ailleurs qu'une usine, située à Avon, près de Fontainebleau, a fourni, vers 1608, des poteries sigillées, et notamment une



Buire de Palissy, ornements et figures. (Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.)

Nourrice et des petits Animaux; voici ce que dit, dans son journal manuscrit, Hérouard, médecin du dauphin (Louis XIII) :

« Le 24 avril 1608, la duchesse de Montpensier vient voir à Fontainebleau le petit duc d'Orléans, second fils de Henri IV, et lui mène sa fille, âgée d'environ trois ans. Le petit prince l'embrasse et lui donne une petite Nourrice en poterie qu'il tenait.

« ..... Le mercredy 8 mai 1608, le dauphin étant à Fontainebleau, la princesse de Conti devait danser un ballet chez la reine, puis venir dans la chambre du dauphin. On lui proposa de faire préparer une collation des petites pièces qu'il avait achetées à la poterie; il y consent. Après le ballet, qui est dansé à neuf heures et demie du soir, le dauphin mène madame de Guise à sa collation; ils sont suivis de tous ceux

qui avaient dansé le ballet, et de rire, et à faire des exclamations c'étaient des petits Chiens, des Renards, des Bléreaux, des Bœufs, de Vaches, des Escurieux, des Anges jouant de la musette, de la flûte, de Vielleurs, des Chiens couchés, des Moutons, un assez grand Chien au milieu de la table, un Dauphin au haut bout et un Capucin en bas. »

A ce signalement on reconnaît une foule de pièces attribuées à Palissy, et celles surtout qui sont marquées des deux B.

Palissy a eu, il faut donc le reconnaître, des imitateurs et même de élèves. M. Riocreux et nous, nous avons publié les premiers le titr constatant que Nicolas et Mathurin Palissis, les neveux du maître san doute, avaient concouru avec lui à la décoration de la grotte des Tuileries; M. le marquis de Laborde, dans les états des officiers domestiques du roi de 1599 à 1609, a rencontré trois émailleurs sur terre Jehan Chipault et son fils, et Jehan Biot, dit Mercure. L'Étoile racont en ses Mémoires que, le vendrdi 5 janvier 1607, « Fonteny lui a donn pour étrennes un plat de marrons de sa façon, dans un petit plat d faïence si bien faict, qu'il n'y a celui qui ne les prenne pour vrais mar rons, tant ils sont bien contrefaits près du naturel. » Qu'était ce Fonteny le boiteux, poëte et confrère de la Passion, si fort sur le trompe l'œil, qui composait aussi un plat artificiel de poires cuites au four est-ce lui dont on trouve la signature formée d'un grand F et qui aurait ainsi fait l'un des plats de Briot et une autre pièce non moins re marquable?

Un artiste inconnu, auteur de poteries agatisées et d'un plat repré sentant l'Enfance de Bacchus, signait du monogramme VAB. C. Quar à Clérici, ouvrier en terre sigillée, qui obtenait en mars 1640 de lettres patentes pour fonder une verrerie royale à Fontainebleau, c'é tait, sans aucun doute, l'un des principaux artisans de cette usine d'A von fréquentée par la cour.

Il faut le dire, un examen attentif des œuvres de Palissy et de cell de ses continuateurs permet d'établir la part de chacun : les sujets de derniers, outre qu'ils montrent souvent des costumes et des person nages équivalant à une date, sont mal réparés, d'une couleur pâle douteuse et d'un aspect mou, fade, très-éloigné de la vigueur person nelle de l'inventeur des rustiques figulines. Palissy n'a fait ni les pièc où l'on voit Henri IV et sa famille, puisqu'il était mort avant l'avéne ment du Béarnais, ni ces torchères aux bras difformes, aux figur

grossièrement modelées, ni ces mauvaises charges de moines cherchant à introduire frauduleusement dans la communauté, parmi les provisions journalières, certaines choses prohibées et dont le frère Philippe cherchait à détourner son élève.

Dans les œuvres qui lui sont étrangères, faire la part de certains centres est chose fort difficile. M. Benjamin Fillon revendique, avec raison, pour les continuateurs de l'usine remarquable d'Oiron, des pièces intermédiaires entre le genre des faïences fines et les rustiques; certains réchauds d'un jaspé fluide violacé, des compositions architectoniques où surgissent de grossiers reptiles, formeraient la part de cette fabrique. Mais Paris n'a-t-il pas eu les siennes? Des fouilles effectuées dans la rue de la Calandre ont mis au jour une foule de débris et quelques vases intacts du plus haut intérêt; un vase de pharmacie, recueilli par M. Ed. Pascal, est en terre assez grossière enduite d'un émail gris bleuté semé de jaspures plus vives en bleu et manganèse; une bouteille de chasse à bouchon vissé porte le même émail sur une pâte serrée voisine du grès; dans l'ornementation en relief figure un médaillon renfermant une sphère et entouré de cette double inscription :

RELICTA OBLIVIO ÆTERNUM SPERAT AMOREM.

A l'Espervier par bonne aventure.

Quant à l'étranger, la faïence à relief y a été cultivée avec un véritable talent, surtout dans la ville de Nuremberg. Chacun connaît, pour les avoir vues au Louvre ou à Cluny, ces magnifiques plaques de poêles, tantôt d'un beau vert uniforme, tantôt mêlées de teintes vives de divers émaux d'un brun chaud, jaune orangé, blanchâtre. Des figures mythologiques d'un grand style, des personnages historiques, se dressent et ressortent dans des compositions d'une riche architecture. Nous figurons l'une des perles sorties de l'usine de Nuremberg : c'est un vase à portraits rehaussé d'émaux et d'or, aujourd'hui classé au Louvre.

Il n'est pas sans intérêt de dire ici ce qu'est un poêle en Allemagne; nous pouvons même décrire le plus complet et le plus remarquable de ceux que le commerce de la curiosité ait amenés à Paris. Le poêle est une masse colossale qui s'élève au centre de la chambre principale où se passent les actes de la vie commune; l'aire supérieure, unie et hors de vue, sert la nuit à recevoir un lit où l'on dort en bravant les plus

rudes températures; sur le côté, trois marches conduisent à un fauteuil appliqué contre la paroi, et où le maître du logis s'assied, dominant le reste de l'assemblée; le siége, les bras, tout dans cette chaise présidentielle est en faïence; quant à la masse cubique de l'édifice, elle est divisée par des pilastres à reliefs, d'une ornementation charmante, qui la séparent en régions verticales coupées horizontalement par d'autres bandes arabesques en saillie; les compartiments rectangulaires résultant de cette disposition sont remplis par des plaques à sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament; les principales sont polychromes, les autres vertes. Pour donner plus de richesse à ses compositions, l'artiste les a modelées à deux plans, une partie en bas-relief forme le fond, et des groupes entièrement détachés ressortent au premier plan. Dans un coin du monument l'auteur a heureusement inscrit un nom et une date : HANS KRAUT, 1578.



Vase de Nuremberg. (Musée du Louvre.)

Nous ne prétendons pas qu'on ne puisse faire remonter beaucoup plus haut les terres sigillées allemandes; nous croyons, au contraire, que sous l'influence des grands maîtres et notamment d'Albert ou Albrecht Dürer, l'école d'outre-Rhin a dû avoir sa renaissance presque en même temps que la nôtre; mais ce qu'il y a de certain, c'est que la marche des idées a été très-lente dans le pays d'Hans Kraut, car, au moment où il exécutait une œuvre empreinte de toute la pureté de style de nos quinze-centistes, le goût éprouvait, chez nous comme en Italie, une dépression sensible : les beaux jours de l'art étaient passés.

Parmi les œuvres les plus anciennes et les plus remarquables de l'Allemagne, nous devons mentionner un vase destiné à être donné en prix par une compagnie de tireurs d'arc. Ce pot a la forme d'un oiseau de nuit dressé sur ses pattes velues, la tête formant couvercle; le fond est un émail blanc relevé de touches bleues qui dessinent les mouchetures du plumage; mais, sur le milieu de la panse, l'émail est

interrompu, et un beau bas-relief modelé à la main représente les dignitaires de la corporation revêtus du splendide costume qu'on retrouve dans le Triomphe de Maximilien. Certes, s'il était permis de hasarder un nom à propos d'une œuvre aussi exceptionnelle, nous dirions que le célèbre Hirschvogel en est l'auteur; il y a là plus que le talent d'un potier, il s'y trouve la science d'un statuaire de goût; cette pièce est l'une des perles de la collection de M. de la Herche, de Beauvais.

On a prétendu, il est vrai, qu'un pot à anse fabriqué par Veit Hirschvogel le vieux, en 1470, présentait déjà les reliefs richement émaillés qui caractérisent toutes les poteries de Nuremberg au seizième siècle; nous serions étonné qu'il en fût ainsi et que rien n'indiquât, en Allemagne comme ailleurs, les tâtonnements d'un goût nouveau; ce qu'il y a de certain, c'est que la stabilité est le caractère de l'art allemand; on trouve maintes pièces datées des dernières années du seizième siècle et qui sont exactement conformes au style des œuvres initiales; des majoliques voisines de celles de l'Italie et qu'on croirait contemporaines des beaux temps d'Urbino ou de Castel Durante, portent souvent des inscriptions qui en fixent la date aux premières années du dix-septième siècle.

L'histoire de l'art céramique allemand est tout entière à créer; rien de sérieux n'a été dit à ce sujet, et lorsque les savants si consciencieux et si profondément instruits de cette contrée se mettront à l'œuvre, des révélations inattendues étonneront les curieux. Une belle assiette du musée de Sèvres prouve que la majolique était en honneur sur les bords du Rhin comme sur le littoral de l'Adriatique; de riches armoiries, d'élégantes arabesques y sont mêlées à des légendes latines ou allemandes et le chiffre du revers, formé de lettres gothiques, annonce assez la patrie de l'artiste. Nous avons vu d'autres ouvrages signés de sigles évidemment germaniques, et que des analogies de style avaient fait classer aussi parmi les majoliques italiennes.

B. FAIENCES D'OIRON.

Avant que Palissy songeât à créer ses rustiques figulines, le courant magnétique de la renaissance avait pénétré dans le pays témoin de ses

laborieux essais. Si nous avons parlé du potier saintongeois et de ses œuvres avant de mentionner les faïences fines d'Oiron, dites *faïences de Henri II*, c'est que celles-ci s'écartent du caractère habituel des poteries de luxe, et que d'ailleurs, c'est à une découverte récente de M. Benjamin Fillon qu'on doit de connaître leur origine réelle.

Qu'est-ce d'abord que ce bourg d'Oiron, naguère inconnu, et dont le nom brillera désormais d'un si grand lustre? Une petite localité de la mouvance de Thouars, devenue seigneurie parce qu'il avait plu aux sieurs de Gouffier d'y établir leur résidence et d'y bâtir un château ; le nom même de cette seigneurie, placée sur une plaine considérable visitée l'hiver par de nombreuses bandes de palmipèdes volant en rond avant de s'abattre, signifie *rond d'oies*, selon l'étymologie inscrite au chartrier du château.

Guidé par des rapprochements heureux et par cette intuition particulière aux vrais archéologues, M. Fillon courut donc à Oiron, sûr d'avance de trouver là les éléments réels et irréfragables de l'histoire des poteries de Henri II, et, en effet, les preuves de tous genres s'accumulèrent devant lui et la lumière fut faite.

Arrêtons-nous, toutefois, devant cette dénomination nouvelle de *faïence fine*, car il ne faut pas qu'un intérêt d'art nous fasse glisser sur une importante conquête industrielle. La faïence fine, connue généralement sous le nom de *terre de pipe*, a été décrite au point de vue de sa composition page 7. Mais son invention en Europe valait la peine d'être signalée. Or voilà la France, en plein seizième siècle, en possession d'une poterie dont la découverte devait être attribuée deux cents ans plus tard à l'Angleterre; et non-seulement la matière était trouvée, mais la recherche des procédés était poussée à un point dont plus tard on n'eut pas même l'idée. Ceci demande explication : les faïences faites à Oiron sont généralement d'une pâte choisie, travaillée à la main et très-mince; sur le premier noyau, le potier étendait une couche plus mince encore d'une terre plus pure, plus blanche, dans laquelle il gravait en creux les principaux ornements pour les remplir ensuite avec une argile colorée qui venait araser la surface : c'est donc une décoration par incrustation plutôt qu'une peinture, et l'idée d'un procédé si minutieux n'avait pu être suggérée à ses auteurs que par la vue des carreaux de revêtements à deux teintes si fréquents dans le Poitou et la Bretagne.

Les auteurs des faïences fines incrustées nous sont aujourd'hui connus; ce sont François Cherpentier, potier au service d'Hélène de Hangest, dame de Boisy, et Jehan Bernart, secrétaire et gardien de la librairie de la même dame.

Hélène de Hangest, veuve d'Artur Gouffier, ancien gouverneur de François Ier et grand maître de France, était une femme distinguée, instruite et exercée aux arts; on lui doit un recueil de crayons (dessins à deux couleurs) renfermant l'image de bon nombre de ses contemporains; François Ier s'était plu à composer des devises en vers pour chaque portrait, et à en tracer quelques-unes de sa main.

Or, dès 1524, elle passa tous les étés dans le château d'Oiron, que son mari avait projeté de rebâtir, et qu'elle augmenta et embellit avec le secours de son fils aîné Claude Gouffier. Parmi les choses qu'elle entreprit, comment la poterie eut-elle sa part? C'est ce qu'il est impossible d'expliquer, même en tenant compte des merveilles qu'elle pouvait admirer à la cour. Néanmoins, une lettre publiée par M. Fillon prouve qu'en 1529 elle avait déjà récompensé Cherpentier et Bernart en leur accordant la maison et le verger où se trouvaient le four et les ateliers de leur fabrication. Hélène de Hangest mourut en 1537; l'année suivante, Bernart figure encore dans l'état de la maison d'Oiron, avec deux peintres et un valet de peine.

Voilà donc encore un de ces produits accidentels, éphémères, comme la porcelaine des Médicis, comme tant d'œuvres de la renaissance, qui doivent leur création à un caprice et leur divulgation au hasard des événements. Riche, amie d'un luxe intelligent, madame de Boisy fit faire, pour elle et ses amis, des vases où nous allons voir se refléter jour par jour les sentiments qui l'animaient, ou ceux de son fils, lorsqu'elle eut été enlevée par la mort; et c'était si bien une entreprise individuelle, qu'au moment où la protection cessa, où les circonstances séparèrent les deux principaux instruments de la découverte, tout tomba dans le néant; le souvenir des hommes et des choses s'effaça même si vite qu'il a fallu des travaux sans nombre, des efforts d'intelligence et des circonstances particulièrement favorables, pour ramener le temps présent sur la voie de la vérité.

La faïence d'Oiron se divise en trois périodes distinctes déterminées par l'influence de ses inspirateurs. Dans la première, le goût pur d'Hélène de Hangest se manifeste, et par la simplicité des formes et

des détails, et par une note triste qui lui est dictée par son veuvage. Évidemment habituée à voir, parmi les merveilles de Fontainebleau, les rares produits de l'art oriental, elle en emprunte les formes, l'esprit, et impose ainsi un cachet pittoresque à quelques-unes de ses poteries; sur la surface ivoirée d'une buire de forme persane, elle fera jeter des zones d'arabesques, des séries d'aiglons héraldiques accompagnant le blason de Gilles de Laval, compagnon d'armes et ami particulier d'Arthur Gouffier. Sur d'autres œuvres, destinées également aux tenants de sa famille, tels que les la Trémouille, suzerains d'Oiron, Guillaume Bodin, seigneur de la Martinière, maître d'hôtel du sire de Boisy, Guillaume Gouffier, chevalier de Malte et troisième fils de l'amiral de Bonnivet, elle entourera les armoiries d'une fine ornementation incrustée en brun foncé; à peine si, dans cette première période, on trouve d'autres couleurs que le noir, le brun et le rouge d'œillet; les cordelières, les cœurs percés de la veuve, se mêlent à des entrelacs délicats, à des motifs arabesques dictés par le goût particulier de Bernart et empruntés évidemment aux riches reliures de l'époque. Au surplus, l'idée première était encore tellement intacte dans cette période, il y avait un accord si parfait entre l'inspiratrice, son dessinateur et son potier, qu'une harmonie singulière, une unité grandiose dominent toutes les œuvres et en assurent la perfection.

La seconde période comprend les ouvrages postérieurs à la mort de Hélène de Hangest et créés sous l'influence de son fils; les formes sont généralement architecturales; le château s'était augmenté, Claude Gouffier y avait fait introduire cette ornementation chargée qu'on trouve dans certaines constructions de la Renaissance. Homme de luxe plutôt que de goût, l'opulence lui semble préférable à la beauté simple et sévère; il y a donc, comme le fait remarquer M. Benjamin Fillon, une énorme différence entre les faïences fines copiées sur cette architecture tapageuse, et les fines inspirations de la femme d'élite qui avait inauguré la fabrique.

Les salières, triangulaires ou carrées, vont nous offrir les fenêtres ogivales de la collégiale d'Oiron, soutenues par des contre-forts ayant la forme des Termes symboliques placés à la cheminée de la grande galerie du château. Nous retrouverons ici les motifs des grandes verrières de la chapelle, là les rosaires, les couronnes de fruits, les pilastres du maître autel de la collégiale. Du reste, les emblèmes royaux,

les chiffres, les armoiries, se multiplient; la salamandre de François Ier, les croissants entrelacés, l'H initiale du dauphin Henri, accompagné de frise de dauphins, l'écusson de France, ceux des Montmorency, rehaussent une ornementation où la personnalité de Jehan Bernart se révèle encore par l'application de sujets empruntés à la bibliographie. Ainsi dans le godet d'une salière figure le Pélican, marque de Jean de Marnef, libraire poitevin; sous une autre se trouve une Tête de vieille femme, tirée des illustrations d'un livre. Pendant la première période, Cherpentier procédait à la façon des relieurs, imprimant ses arabesques par petits poinçons rapportés; ici, il a trouvé moyen de creuser d'un seul coup, sur de larges surfaces, les entrelacs qu'emplira la terre colorée, et qui serviront de cadres aux plus fins motifs. La technique s'est donc modifiée en même temps que le goût, et, au point de vue de la complication des procédés, des difficultés d'exécution, on peut dire que cette période est celle du plus grand développement de la fabrication : le potier est arrivé au *summum* de sa pratique.



Faïence fine d'Oiron. (Musée du Louvre.)

La troisième période est celle de la décadence, amenée par plusieurs causes : d'abord le défaut de direction; l'atelier, abandonné à lui-même, emploie ses poinçons et ses moules en les accumulant sans grâce; il semble même qu'à un certain moment le dessinateur Bernart ait disparu, enlevé sans doute par la mort, car les pièces compliquées semblent être plutôt un assemblage de morceaux juxtaposés que le résultat d'une composition voulue. Cherpentier lui-même vient à manquer; alors sur une terre mal préparée saillissent sans art les anciens reliefs, à peine réparés, et augmentés de grossiers détails qui disent assez dans quelles mains la fabrication était tombée; sur le dos d'un faune difforme, servant d'anse à une buire, s'étale effrontément le plus ignoble des insectes parasites.

Les pièces de cette période ont pourtant un grand intérêt histo-

rique, car elles marquent plusieurs dates curieuses. La coupe du Louvre, ornée de dauphins entremêlés aux trois croissants, a été fabriquée avant l'accession d'Henri II au trône; une autre coupe, appartenant à madame la baronne James de Rothschild, montre les mêmes dauphins entourant l'écu de France, et de plus quatre petits lézards figurés au naturel, première manifestation du goût pour les rustiques figulines; et comme si cette pièce devait réunir tous les genres d'intérêt, on y voit autour des fleurs de lis les oies caractéristiques du lieu, hôtes habituels de la grande plaine oironnaise. Postérieurement au 31 mars 1547, date de l'avénement d'Henri II, les couleurs deviennent moins pures, moins harmonieuses, les détails n'indiquent plus la sûreté de main, la pratique habile qu'on trouvait précédemment. Dans les dernières œuvres, l'influence de Palissy devient manifeste, et les poinçons, appliqués par des mains inhabiles, ne laissent plus deviner l'élégance des travaux auxquels Cherpentier et Bernart consacraient leurs soins.

Pourtant, dans cette période, une création importante sous tous les rapports vient jeter une éclatante lumière sur l'histoire de la faïence fine et la relier aux fabrications contemporaines : c'est le pavage *émaillé* de la chapelle privée du château d'Oiron. Les carreaux sont formés d'une terre moins épurée, mais en tout semblable à celle des vases; comme dans ceux-ci une masse première forme la base du travail, et une terre plus fine s'étend à la surface. C'est sur ce subjectile que les artistes ont *peint* en couleurs *stanniques* un fond niellé d'arabesques bleu pâle sur lequel ressortent des lettres, des monogrammes et des écussons en couleurs vives; les caractères, en brun violet, forment par leur assemblage la devise des Gouffier : HIC TERMINUS HÆRET. Les monogrammes sont ceux de Claude Gouffier et de Henri II; enfin les blasons des Gouffier, des Montmorency et des Hangest-Genlis, c'est-à-dire les alliances de la famille, achèvent la décoration. Ce pavage, dessiné par Bernart, fabriqué avec la terre d'Oiron, et encore en place, démontrerait à lui seul l'origine réelle de ces faïences fines dues à la munificence d'un grand seigneur et qui n'ont jamais eu d'autre destination que d'être employées à son usage ou offertes à ses supérieurs et à ses amis. Il prouve de plus que l'idée de l'émaillage sur terre était à l'état latent et n'attendait pour se développer que des circonstances favorables.

Ici nous nous sommes un peu écarté du savant et lumineux travail

de M. Fillon ; nous avons fait une troisième période de ce qui, pour lui, n'est qu'une section de la seconde. Sa troisième période, devenue la quatrième pour nous, comprend des poteries tellement grossières, tellement différentes des autres par le style et la manière du travail, que nous refusons absolument d'y voir des œuvres patronées ; on y trouve, il est vrai, la devise et les emblèmes des Gouffier ; les anciens poinçons se montrent encore çà et là pour prouver que le matériel de la fabrique princière avait passé dans des mains nouvelles. Mais précisément, la persistance des emblèmes nous semble être une preuve de la reconnaissance de ceux qui avaient obtenu ces dépouilles au moment où les guerres religieuses forçaient les Gouffier à quitter leur demeure, bientôt saccagée. Dans cette dernière période, les jaspures ont si bien remplacé les fines incrustations, les lourds reliefs, les ciselures délicates, que beaucoup d'auteurs ont attribué à la suite de Palissy ce qui n'est que la fin de la fabrique d'Oiron.

APPENDICE

GRÈS CÉRAMES.

Jusqu'ici nous avons étudié les phases diverses de l'histoire céramique sans tenir compte spécialement de la nature des produits et en nous contentant de distinguer, dans une même époque ou chez un même peuple, les diverses espèces de poteries.

Nous nous écarterons de cette méthode, pour parler des grès, groupe singulier aussi bien défini sous le rapport technique qu'il est obscur quant à ses origines et à ses progrès.

On a généralement limité au quinzième siècle la facture des grès cérames pouvant offrir quelque intérêt artistique ; mais nous pensons qu'il y a erreur à cet égard, et que les poteries à pâte dure de quelques parties de la France se sont fabriquées concurremment à d'anciennes terres vernissées très-voisines d'aspect et de décor. C'est ce que nous croyons avoir démontré en parlant des fabrications du Beauvoisis. Les argiles à grès sont assez fréquentes en France pour qu'on s'en soit servi de bonne heure.

Dans les idées généralement admises, les contrées allemandes seraient le berceau de ce genre de céramique, on a été plus loin et l'on a cité Jacqueline de Bavière comme étant la première personne, au moins d'un rang éminent, qui eût pétri la poterie siliceuse ; enfermée dans la forteresse de Teylingen, en 1424, elle y aurait charmé ses loisirs par la confection de pots et cruches qu'elle jetait ensuite dans les fossés, afin de laisser aux âges futurs des souvenirs de sa présence.

Un traité spécial a été imprimé en Hollande sur les *brouw Jacoba's Kannetjes*, et l'un de ces pots existe au musée de la Haye; un autre figure à Sèvres et prouve, comme le premier, que la comtesse Jacqueline n'était pas une artiste de premier ordre.

Au seizième siècle, l'art s'était établi sur des bases stables, et rien n'est plus beau, comme fabrication et comme goût, que les cruches, gourdes ou canettes sorties des mains des potiers de Cologne et de quelques autres localités de l'Allemagne. Sur une surface d'un blanc presque pur ou d'un gris brun chaud, s'enlèvent des reliefs d'une perfection rare, accompagnés de moulures qui en relèvent l'effet; comme forme générale, ces grès, avec leurs mascarons, leurs anses sagement pondérées, ont un aspect sévère et élégant tout à fait convenable pour la matière. La canette de forme conique reproduite ici donne un exemple de la richesse des grès blancs. Son ornementation est dominée par les armes de l'empire germanique et celles de la France et de l'Espagne; l'écu de l'archevêque électeur de Mayence, placé en seconde ligne des armes principales, semble indiquer que la pièce était destinée à ce haut dignitaire; tout cela est hardi de style, parfait d'exécution, bien que la date, 1574, s'éloigne déjà des beaux temps de la Renaissance.



Canette allemande en grès blanc.

On verra encore un exemple de la remarquable fabrication allemande dans un lion accroupi, la tête contournée, qui supporte dans ses pattes antérieures une coupe destinée à contenir de la poudre; le pendant tient un vase ovoïde servant d'écritoire. Ces pièces héraldiques montrent une grande verve d'exécution et un caractère élevé dans le rendu des têtes et des extrémités; ce sont bien là ces supports menaçants qui défendent les blasons de la vieille noblesse allemande.

Quelques pièces brunes n'ont d'autre mérite que la délicatesse de leurs reliefs; à Bunzlau, on a pourtant exécuté parfois ces reliefs avec une pâte d'un jaune mat qui tranche sur le fond vigoureux.

Mais c'est en Bavière, à Creussen, qu'on a particulièrement usé de l'artifice des colorations pour rehausser la teinte sombre des grès;

des figures et des ornements modelés ont été recouverts d'émaux vifs et d'or, et l'on a obtenu ainsi un ensemble plus brillant qu'harmonieux ; les spécimens de ce genre sont fréquents dans nos musées ; il est une cruche dite des Apôtres, où ceux-ci figurent avec les quatre évangélistes, qui paraît avoir été un sujet de prédilection pour les potiers de Creussen. Les faussaires ont parfois appliqué la peinture et la dorure à froid sur des poteries non émaillées de cette fabrique ; la fraude est facile à reconnaître et n'est, dès lors, nullement dangereuse.


Grès allemand.

Indépendamment de ces pièces brillantes, l'Allemagne a fabriqué des grès à colorations partielles plus modestes ; ceux-ci, nous nous y arrêterons parce qu'ils ont la plus étroite analogie avec certaines des poteries azurées de Beauvais, et qu'il faut tâcher de les en distinguer.

Les grès allemands à pâte grise, moins chauds que les bruns, moins flatteurs à l'œil que les blancs, avaient besoin d'un rehaut qui en fît ressortir l'élégance ; on imagina d'y appliquer des fonds, des zones, d'un beau bleu d'azur ou d'un violet brun de manganèse, du plus harmonieux effet ; les reliefs, emprisonnant la couleur dans une sorte de muraille, permettaient d'obtenir des fleurons, des rinceaux d'un ton tranché sur la pâte ou sur l'émail voisin. Chacun a vu des pièces de ce genre et il serait superflu d'en étendre la description. Quant à en distinguer la provenance, ce ne peut être que le résultat d'une étude attentive des styles de chaque époque et de chaque pays.

Dans l'ancien langage de la curiosité, toutes les poteries de grès étaient confondues sous le nom de *grès de Flandres ;* ceci n'impliquait rien, et personne ne doutait que beaucoup de ces poteries fussent d'origine allemande, car elles portaient, ou les armoiries des princes, ou des légendes dans les divers idiomes de la Germanie.

Aujourd'hui, pour parvenir à délimiter les ateliers, il faut se bien pénétrer de ceci : Les grès allemands sont généralement d'une structure *architecturale ;* les moulures savantes, les formes compliquées y

jouent un grand rôle; le style y demeure fidèle, pendant longtemps, aux traditions de la pure Renaissance. En Flandre, le goût se dégrade plus vite, et l'ornementation, plus capricieuse et plus fleurie, se conforme davantage aux modifications introduites dans les autres arts.

En France, le grès cérame suit pas à pas les diverses poteries; ses formes souples rappellent la terre vernissée; les fleurs de lis y abondent, tantôt accompagnant le blason royal, ou des armes de villes (celles de Paris sont fréquentes), tantôt semées parmi des fleurons de pure fantaisie. Là point de légendes, peu de chiffres, moins encore de sujets à personnages. Vases d'usage et d'ornementation, les grès français se formulent en aiguières, en hanaps, en lagènes ou pots à fleurs, comme le charmant échantillon que nous reproduisons ici. Rarement l'artiste néglige d'y employer les deux tons dont il dispose, et souvent ces émaux atteignent une vigueur exceptionnelle.



Grès de Beauvais.

L'histoire des grès cérames est encore fort obscure; mais nous ne doutons pas que l'intérêt qui s'y attache ne fasse sortir, des divers pays de provenance, des monographies aujourd'hui vivement désirées.

Nous nous arrêtons, car, si rapide qu'ait été le chemin parcouru dans ce chapitre, il a pris d'effrayants développements. Que nous resterait-il, d'ailleurs, à faire ressortir? Nous avons suivi pas à pas le réveil de l'intelligence; nous avons montré les efforts incessants de l'Europe pour assouplir la terre cuite, la revêtir de formes élégantes, l'embellir par les ressources de l'art; l'active rivalité des peuples cherchant à conquérir la suprématie intellectuelle et commerciale.

Après avoir vu les Grecs éterniser les héros de leur histoire, les chants de leurs poëtes, en les prenant pour sujet de leurs peintures

céramiques ; après les tâtonnements du moyen âge, dont les terres nous conservent les blasons des hommes illustres, n'était-il pas curieux de voir, à la Renaissance, le vernis et l'émail se faire les rivaux du cuivre buriné, de la fresque et des panneaux peints, et les œuvres des grands maîtres retomber sous nos yeux par cette voie nouvelle ? Les temps, les mœurs, les passions, se reflètent dans ces travaux, si modestes en apparence, à ce point que le philosophe et l'historien ne dédaignent plus de consulter une terre cuite à l'égal d'une charte ou d'un passage des mémoires d'une époque obscure.

Cette réhabilitation des produits de l'art sera certes l'une des preuves de la sagacité des chercheurs actuels, et le goût public, en encourageant les études céramiques, aura donné à l'industrie moderne le plus puissant moyen de progrès, car la glorification du passé renferme la promesse d'un renom durable pour ceux qui sauront égaler ou dépasser le mérite de leurs devanciers.

CHAPITRE IV

TEMPS MODERNES

§ 1. — FAIENCES.

A. FAIENCES FRANÇAISES.

En commençant ce chapitre, une certaine émotion nous saisit; nous comprenons son immense intérêt, et, conséquemment la difficulté de faire apprécier au lecteur, sous une forme brève et saisissante, les hauts enseignements qu'il comporte. Il touche directement à notre histoire et à nos mœurs; ce qu'il résume, ce sont les efforts d'hier, les conquêtes du jour, faisant pressentir celles du lendemain; il doit démontrer, au moyen des faits logiquement groupés, par quelle voie, en France aussi bien que dans le reste de l'Europe, l'industrie céramique et les arts qui en dépendent se sont transformés en se perfectionnant par une large concurrence, leur existence n'ayant plus pour but de satisfaire au luxe et au goût de quelques-uns, mais de pourvoir au besoin de tous.

Seulement, pas plus que la nature, l'histoire ne procède par secousses violentes : les faits suivent une évolution rationnelle; un progrès s'ajoute à un autre, pour conduire aussi près que possible de la perfection, idéal de toute conception humaine. Chercher la cause de ces progrès, tantôt dans les faits et les institutions, tantôt dans les individualités, c'est là le point délicat.

Le moyen âge, parmi ses luttes et malgré elles, avait manifesté, nous l'avons vu, quelques éclairs du génie artistique; la Renaissance, au milieu de ses ambitieuses entreprises, avait fait en quelque sorte de ce

génie glorieux l'objectif de tous les puissants de la terre; leurs encouragements, semés dans un moment d'effervescence où les individualités vaillantes surgissaient de toutes parts, formèrent cette brillante pléiade dont les travaux suscitèrent le goût jusqu'au cœur des populations galvanisées, et contribuèrent ainsi à élargir le cercle des besoins intellectuels.

Il restait aux temps modernes à compléter l'œuvre des siècles, en généralisant la culture de l'esprit, en substituant les foules au petit nombre pour l'appréciation de ce qui est bon et beau : l'artiste alors soumis, non pas au hasard de la protection d'un seul, mais à l'encouragement des masses, n'avait plus d'autre préoccupation que sa propre perfection et la recherche de ce qui peut satisfaire matériellement et toucher au moral la puissante clientèle à laquelle il consacre ses œuvres.

Tel est aujourd'hui l'état des choses; mais, nous le répétons, la transformation s'est faite lentement et progressivement; chacun y a pris part, et la grande difficulté pour l'historien sérieux, c'est de rechercher les éléments de ce concours, sans se laisser détourner de la vérité par les déclamations intéressées, les jugements erronés, dictés par la passion, et surtout par les documents frappés d'inanité par l'ignorance même de ceux dont ils émanent.

Combien n'a-t-on pas élevé la voix contre les priviléges longtemps concédés par les princes, protecteurs nés, pourtant, de toutes les hautes entreprises tentées dans leurs États? que n'a-t-on pas dit contre l'ingérance de la noblesse et du clergé dans le patronage des usines? L'organisation des industries en corporations a été considérée comme une odieuse entrave, alors qu'elle apportait une sage et salutaire réglementation dans les diverses branches de l'art. On a d'ailleurs feint d'ignorer la large part de protection prise contre les abus de priviléges par les parlements et les institutions municipales; en sorte qu'on aurait pu croire à la constante persécution de ce que l'autorité cherchait au contraire à favoriser par tous les moyens à sa disposition.

C'est qu'il fallait diriger, surveiller les premiers essais de ces industries nouvelles, comme une mère dirige et protége les premiers pas de son enfant, alors même qu'il s'impatiente des entraves qui empêchent sa chute. On n'a rien voulu voir de cela, et pourtant, lorsque la révolution survint, c'est grâce à cette marche lente et constamment progressive des faits qu'elle trouva les esprits mûrs pour une émanci-

pation complète, et qu'elle put placer sous la protection d'une loi égale pour tous l'œuvre préparée déjà par l'accord tacite de tout ce qui possédait pouvoir et influence.

Montrer la marche de ce concours d'intérêts divers, parfois opposés, vers l'accomplissement des destinées universelles, c'est un bien vaste cadre : s'il ne nous est pas donné de le remplir, nous espérons du moins, à force de bonne foi, de patientes recherches et de simplicité dans l'expression de nos jugements personnels, y jeter une esquisse intéressante.

Mais, pour donner à l'ensemble des faits une succession logique, il faut nécessairement abandonner les classifications techniques et substituer à l'ordre de progression des matières céramiques celui des événements, en les épiant surtout dans leur manifestation locale et en suivant, pour chaque nature de poterie, sa marche ascendante autour du centre d'impulsion.

Ainsi, pour ne parler que de la France, dont par droit de patriotisme, nous devons nous occuper d'abord, son ancienne organisation par provinces, régies chacune par un intendant, en faisait en quelque sorte une réunion de petits États fédératifs étrangers les uns aux autres, séparés par leurs lignes douanières, et à peine retenus par le lien commun de l'autorité royale. Aussi, les influences diverses qui pouvaient y modifier l'industrie étaient-elles toutes spéciales et prenaient-elles parfois une importance considérable. Il en est résulté ce fait heureux pour notre génie national, que des efforts locaux ont amené des résultats divers, et que la France a seule créé plus d'espèces décoratives que n'en peuvent réclamer aucune des autres contrées de l'Europe. Ces espèces sont même devenues assez typiques pour avoir fait souche et être diversement imitées, en France ou ailleurs. Il devient donc nécessaire de bien définir leurs caractères et de délimiter ainsi les principales écoles françaises.

GENRE ITALIEN

Ce que nous entendons qualifier de faïences françaises de genre italien, ce ne sont pas les majoliques vraies faites chez nous par des émigrés ultramontains; on a vu, précédemment, lorsque nous nous sommes occupé de la Renaissance française, combien avait été éphémère la production tentée par des ouvriers dépaysés, placés loin des écoles

où ils puisaient leurs modèles, et qui furent promptement absorbés dans le milieu actif et mobile où ils s'étaient aventurés.

Un seul atelier a, pendant quelque temps, cultivé un genre de peinture originaire d'Urbino : c'est Nevers; comme dans la faïence italienne, on voit sur celle-ci des scènes mythologiques se détachant sur un fond formé par les flots de la mer, et le plus souvent les personnages sont des divinités marines, des Tritons, des Néréides et des Amours. Chose singulière pourtant, et sur laquelle nous reviendrons en son lieu, on a voulu attribuer aux princes de la maison de Gonzague la création de cette école *toute d'importation*, et on a vu les vrais auteurs des vases dans les membres divers d'une famille de Conrade, venue d'Albissola, près Savone, pour diriger l'usine nivernaise. Or la première chose que révèle la moindre connaissance des majoliques, c'est que le genre de Savone et de toute la côte de Gênes n'a rien de commun avec le style italo-français; une seconde remarque plus décisive encore, suggérée par l'examen des ouvrages signés par les Conrade, c'est que ces potiers, experts peut-être dans le métier, étaient de pauvres dessinateurs sans style et indignes de réclamer une parenté quelconque avec les céramistes italiens du seizième siècle; ces hommes étaient bien plus préoccupés d'ailleurs de chercher l'imitation chinoise que de faire revivre les pompeuses poteries à histoires. Donc le genre nivernais imité des faïences italiennes d'Urbino ne peut être que l'œuvre d'artistes français poussés dans cette voie par les encouragements d'un prince amoureux du grand art; nous montrerons même combien cette école accidentelle fut supérieure, pour son temps, aux derniers adeptes de l'art italien, et comment elle contribua à maintenir l'usine nivernaise à un niveau respectable, malgré l'influence des Conrade.

GENRE ROUENNAIS

Le genre italien étant, comme nous venons de le dire, un accident, un caprice éphémère, nous plaçons l'école normande en tête de l'art purement français; deux raisons nous y portent : d'une part, c'est la certitude que Rouen a, bien avant Nevers, appliqué l'émail à la terre cuite; d'un autre côté, c'est la conviction acquise par l'étude approfondie de ses premiers essais, que la céramique normande a puisé ses inspirations aux sources nationales. En effet, chez nous, comme en Ita-

lie, c'est dans les ateliers des fabrications de grand luxe que le goût général de l'ornementation s'est formé; l'orfévrerie, l'émaillerie, la marqueterie, les étoffes même, ont imposé leurs conceptions aux branches secondaires de l'art; et cela se conçoit, car une complète harmonie doit s'établir entre le mobilier en général et l'architecture, de même qu'entre celle-ci et la pompe du costume. Tout se tient donc dans une époque, et celui qui chercherait à soustraire ses ouvrages à cette loi de bon goût n'arriverait qu'à jeter une fausse note dans le concert universel, à faire une tache dans l'ensemble heureux du tableau.

Si l'on considère la poterie rouennaise de ce point de vue élevé on se rend bientôt compte même de ses premiers tâtonnements; les pièces tout exceptionnelles du Musée normand, où, autour de paysages émaillés courent, sur fond blanc, des guirlandes de grosses fleurs, un peu crues de ton, des bouquets semés accompagnés de traits contournés en vrilles, ne sont-elles pas l'exacte reproduction de ce que l'on rencontre sur les parois métalliques des coffrets à bijoux, sur les bijoux eux-mêmes et plus encore sur les étoffes dites perses, du commencement du dix-septième siècle? Ces faïences, sorties accidentellement des mains d'un émailleur sur métaux, ne constituent pas un genre commercial, une fabrication marchande; mais, lorsqu'en 1647, Poirel, sieur de Grandval, exploite le premier privilége officiel et s'essaye à la poterie courante, nous voyons le drageoir dit *à la centauresse* reproduire les mêmes fleurs, les mêmes vrilles, en un mot se conformer à un goût qui, loin de venir du Nivernais, devait s'y implanter à son tour par une influence identique.

Toutefois, la vue des porcelaines orientales modifia bientôt ces tendances et suggéra aux peintres rouennais le vrai type qui devait faire leur gloire et celle de la faïence française tout entière : c'est le décor à *lambrequins et dentelles*. Ce décor, exécuté d'abord en camaïeu bleu et en bleu et rouge de fer, est une sorte de compromis : on y sent l'influence orientale mêlée aux délicates combinaisons inventées par Bérain, Boule et les autres maîtres ornemanistes français; mais l'emprunt est tellement déguisé, il y a une originalité si puissante dans les bordures arabesques entourant les plats d'une large guipure, les rosaces centrales riches sans surcharge, et parfois dans les colonnes rayonnantes reliant le motif milieu à la circonférence, qu'on se demande s'il n'y a pas là une ingénieuse invention. Il faut que les con-

temporains en aient jugé ainsi, puisque la faïence rouennaise a été l'objet d'une imitation universelle; la Belgique, la Hollande, l'Italie même, ont multiplié les variétés d'un genre que Lille, Paris, Saint-



Sabot de Noël en faïence de Rouen. (Collection de M. Édouard Pascal.)

Cloud, Marseille, etc., exécutaient couramment pour répondre au goût des consommateurs.

Une influence directe des publications littéraires modifia un moment les compositions à dentelles; des corbeilles de fleurs supportées par des rinceaux à guirlandes forment les motifs milieu, ou se posent dans



Coupe de Rouen, à la corne. (Collection de M. Michel Pascal.)

les créneaux des lambrequins; ce genre riche et gracieux est un emprunt évident aux culs-de-lampe des splendides éditions de Cramoisy et des autres éditeurs du dix-septième siècle.

Ce qui prouve surabondamment la persistance de l'école rouennaise dans la volonté de rester française, c'est que, dès ses commencements,

elle a su imiter la porcelaine chinoise avec une fidélité et un talent au moins égaux à ce qu'on admire chez les faïenciers hollandais; des bordures losangées fond vert, coupées de réserves, entourent une composition à fleurs de style oriental pur, ou bien encore un paysage chinois à fabriques et personnages. Mais les peintres s'affranchiront bientôt de cette imitation trop servile en créant le genre *à la corne*. Là, les motifs seront plus larges que dans le type chinois lui-même; une corne d'abondance d'où s'échapperont des tiges chargées de pivoines, de grenades ouvertes, d'œillets d'Inde, formera motif principal et s'entourera d'oiseaux, de papillons et d'insectes, et quelquefois même de capricieuses rocailles. Cette poterie, moins pure de fabrication et de goût que la vaisselle à lambrequins et dentelles en bleu, rachètera par l'éclat de ses vifs émaux la lourdeur de sa pâte et son émail bleuté sujet à la tressaillure.

GENRE NIVERNAIS

En dehors des faïences imitées d'Urbino, Nevers a pratiqué d'après deux types tranchés: le premier, emprunté aux émailleurs, se manifeste, comme à Rouen, par des sujets mythologiques, héroïques ou familiers entourés de guirlandes de grosses fleurs. Là, le bleu et le manganèse dominent, car la poterie nivernaise cuisant à une très-haute température est bornée dans l'emploi des émaux; elle n'a jamais pu fixer le beau rouge de fer rouennais, et elle l'a remplacé par un jaune orangé assez riche, et merveilleux surtout lorsqu'il s'étend en fonds partiels.



Potiche en bleu de Nevers.
(Collect. de M. Michel Pascal.)

Le type oriental est également facile à distinguer; la Normandie s'était particulièrement inspirée de la porcelaine bleue impériale de King-te-tchin; Nevers a préféré la porcelaine orientale décrite page 69 et surtout le genre persan. Les fleurons à feuilles pointues contournées, les rinceaux, les oiseaux et les insectes sont donc bien plus fréquents que les combinaisons ornementales; en un mot, le genre oriental du Nivernais est moins original, moins *créé* que celui de Rouen.

On a classé dans le type oriental les faïences trempées en bleu re-

levées de dessins émaillés en blanc pur ou associé au jaune tendre et au jaune orangé. Les Persans ont en effet émaillé en bleu vif la terre cuite, et surtout les carreaux de revêtement; ils y ont appliqué un damassé blanc de fins rinceaux faisant ressortir des inscriptions en relief dorées à froid; mais ce décor n'a rien de commun avec les compositions nivernaises, où les tulipes, les œillets et les anémones rappellent au contraire les riches et surabondants bouquets de l'émaillerie et des étoffes contemporaines. Nous réclamons donc pour notre école ces produits, qu'il faut ranger parmi les plus remarquables sortis des faïenceries françaises.

GENRE MÉRIDIONAL

Le midi de la France était un des centres intellectuels les plus actifs. Marseille, la ville du commerce, avait ouvert des relations avec toutes les contrées du globe; la Provence n'avait pas perdu le souvenir des lumières qu'avait fait luire sur elle le bon roi René. Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir apparaître là, vers la fin du dix-septième siècle, des œuvres plus châtiées que celles de l'Italie contemporaine; c'est Saint-Jean-du-Désert et Marseille qui font courir autour des plats, de splendides arabesques relevées de têtes de lions, tandis que des chasses savamment traitées, des sujets de sainteté ou d'histoire envahissent les plus grands espaces; c'est Moustiers qui, concurremment aux mêmes scènes, jette sur un émail admirable les compositions ornementales de Bérain et des autres petits maîtres français. Par son goût, Moustiers fait école et va implanter en Espagne un rameau fertile qui nous ramène, en échange du suave camaïeu bleu, un genre polychrome à bouquets et guirlandes, moins pur déjà que le premier type, et qui, en s'associant aux grotesques de mauvais goût, dont nous aimons à rejeter la responsabilité sur un peuple voisin, produira bientôt une décadence fâcheuse.



Pot en faïence méridionale.
(Collection de M. Jules Michelin.)

GENRE DE STRASBOURG

Il était réservé à cette ville de donner son nom à un genre de décor intermédiaire entre celui de la faïence de haut style et la peinture des porcelaines, et qui fut en quelque sorte le trait d'union de deux procédés : la cuisson au grand feu et celle au moufle. Le décor de Strasbourg est simple encore dans les spécimens ordinaires ; les fleurs sont chatironnées, c'est-à-dire entourées d'un trait noir, et modelées sommairement ; du reste, le rouge d'or apparaît brillant, caractéristique, et le vert de cuivre éclate avec une intensité unique. Dans la donnée de ce genre, on ne pouvait faire mieux ; aussi l'usine de Strasbourg eut-elle de nombreux imitateurs.

Ses plus anciens ouvrages sont à fleurs et insectes ; plus tard, elle a introduit les personnages chinois de ce genre grotesque inventé par l'Europe.

GENRE PORCELAINE

Celui-ci continue l'autre et n'a pas besoin d'être décrit : son but fait comprendre ses perfections. A Strasbourg déjà, la beauté de l'émail, la distinction et l'habileté du travail rendaient certaines pièces rivales de la poterie translucide. Dans les centres où l'imitation cherchait à être complète, il est des peintures qu'envieraient les décorateurs de la Saxe et de Sèvres.

Le genre porcelaine a été la perte de la faïence ; à quoi bon, en effet, jeter sur une vaisselle fragile et d'un usage médiocre une peinture longuement étudiée et d'un prix élevé ? La faïence n'a sa raison d'être, concurremment aux porcelaines, qu'autant qu'elle reste abordable pour tous et qu'elle conserve une décoration large, sommaire et de bon goût, appropriée à sa nature.

HISTOIRE DES FABRIQUES FRANÇAISES

Chaque jour, les recherches des curieux, les investigations savantes des conservateurs d'archives locales, les hasards heureux d'un commerce actif et entreprenant, viennent révéler l'existence d'usines longtemps ignorées, en sorte que la liste, déjà fort longue, des fabriques plus ou moins renommées, s'étend et se complique sans qu'il soit pos-

sible de prévoir le moment où on pourra la clore. Il importe donc, même dans le but de faciliter les recherches, d'ouvrir dès aujourd'hui le cadre où viendront prendre place les conquêtes de l'avenir, et de présenter, dans un ordre logique, le tableau des fabriques autorisées par lettres patentes, ou dont le nom se trouve inscrit sur des ouvrages dignes d'attention.

Nous présentons ce tableau par ordre géographique en réunissant, sous la rubrique des anciennes provinces, les départements qui les divisent; ces provinces formaient jadis un tout gouvernemental; c'était devant l'intendant que les déclarations d'établissement devaient être faites; ce fonctionnaire recevait le dépôt de la marque, devait veiller à la mise en activité des fourneaux, à la qualité loyale des marchandises, et empêcher qu'aucune concurrence déloyale ne pût nuire aux fabriques autorisées. Il avait la police du commerce, la surveillance des corps de métiers, et, d'accord avec les inspecteurs des manufactures, il veillait aux progrès de l'art.

Nous avons signalé ailleurs les inconvénients de cette organisation; nous devons en rappeler les avantages au point de vue de l'étude; les genres dont nous venons de donner les caractères se groupent naturellement autour de leur centre principal, et c'est déjà un moyen de rattacher à une région les travaux inconnus qui peuvent exciter les études des curieux; la nature de la terre, celle des émaux, le style général du décor ont presque toujours un air de famille dans une même province.

GÉOGRAPHIE DES FAÏENCERIES FRANÇAISES

RÉGION DU NORD

NORMANDIE.

Seine-Inférieure. Rouen. — Saint-Adrien. — Forges-les-Eaux. — Le Havre. — Sainte-Foy.

Eure. Armentières. — Châtel-la-Lune. — Infreville. — Malicorne. — Dangu. — Verneuil.

Calvados. Caen. — Manerbe. — Pré-d'Auge. — La Bauqueterie.

Manche?

Orne. Saint-Denis-sur-Sarthon.

PICARDIE.

Somme?

ARTOIS.

Pas-de-Calais. Aire. — Boulogne. — Desvres. — Hesdin. — Montreuil. — Saint-Omer.

FLANDRE.

Nord. Bailleul. — Cambrai. — Douai. — Dunkerque. — Lille. — Saint-Amand. — Valenciennes.

ILE-DE-FRANCE.

Seine. Paris. — Vincennes. — Sceaux. — Bourg-la-Reine. — Ile Saint-Denis. — Gros-Caillou. — Mont-Louis.
Seine-et-Oise. Saint-Cloud. — Sèvres. — Meudon. — Mantes.
Seine-et-Marne. Avon. — Boissette. — Melun. — Montereau.
Aisne. Sinceny. — Rouy. — Ognes. — Villers-Cotterets.
Oise. Chantilly. — Beauvais. — Savignies.

CHAMPAGNE.

Aube. Troyes. — Mathault.
Haute-Marne. Aprey. — Langres.
Marne. Épernay. — Bois-d'Espence.
Ardennes?

RÉGION DE L'EST

LORRAINE.

Meurthe. Niederviller. — Lunéville. — Nancy. — Bellevue. — Toul. — Moyen. — Montenoy. — Saint-Clément.
Vosges. Épinal. — Ramberviller.
Meuse. Vaucouleurs. — Montigny. — Clermont-en-Argonne. — Waly. — Les Islettes.
Moselle. Thionville. — La Grange. — Sarreguemines.

ALSACE.

Bas-Rhin. Strasbourg. — Haguenau.
Haut-Rhin. Saint-Blaise.

FRANCHE-COMTÉ.

Doubs. Besançon. — Rioz.
Haute-Saône?
Jura. — Arbois.

BOURGOGNE.

Côte-d'Or. Dijon. — Pontaillier. — Mirebeau. — Premières.
Yonne. Auxerre. — Ancy-le-Franc.
Saône-et-Loire. Mâcon. — Digoin.
Ain. Meillonas. — Pont-de-Vaux. — Bourg.

LYONNAIS.

Rhône. Lyon.
Loire. Roanne.

DAUPHINÉ.

Isère. Grenoble.
Drôme. Saint-Vallier. — Dieu-le-Fit.
Hautes-Alpes?

RÉGION DU SUD

PROVENCE.

Basses-Alpes. Moustiers.
Var. Taverne. — Varage. — Les Poupres. — Faïence.
Bouches-du-Rhône. Marseille. — Aubagne.

LANGUEDOC.

Haute-Garonne. Toulouse. — Martres — Mones. — Marignac. — Terrebasse.
Tarn. Agen.
Aude. Narbonne.
Hérault. Montpellier.
Gard. Anduze. — Castilhon. — Nîmes. — Vauvert.
Lozère?
Haute-Loire. Le Puy.
Ardèche?

ROUSSILLON.

Pyrénées-Orientales?

COMTÉ DE FOIX.

Ariége?

BÉARN.

Basses-Pyrénées. Espelette. — Lescar.

GUYENNE.

Gironde. Bordeaux. — Sadirac. — Bazas.
Dordogne. Bergerac.
Lot-et-Garonne. La Plume. — Port-Sainte-Marie.
Lot?
Aveyron?
Tarn-et-Garonne. Montauban.
Landes. Samadet.
Gers. Auch.
Hautes-Pyrénées?

RÉGION DE L'OUEST

AUNIS ET SAINTONGE.

Charente-Inférieure. Saintes. — Brizambourg. — La Chapelle-des-Pots. — La Rochelle. — Marans.

ANGOUMOIS.

Charente. Angoulême.

POITOU.

Vienne. Poitiers. — Montbernage. — Châtellerault.
Deux-Sèvres. Oiron. — Thouars. — Rigné. — Chef-Boutonne. — Saint-Porchaire.
Vendée. Fontenay. — Ille-d'Elle. — Montaigu. — Apremont. — Mallièvre.

BRETAGNE.

Ille-et-Vilaine. Rennes. — Rénac.
Loire-Inférieure. Nantes. — Le Croisic. — Machecoul.
Morbihan. Rohu.
Finistère. Quimper. — Quimperlé.
Côtes-du-Nord?

ANJOU.

Maine-et-Loire?

MAINE.

Sarthe. Malicorne. — Ligron. — Pontvalain.
Mayenne?

RÉGION DU CENTRE

ORLÉANAIS.

Loiret. Orléans. — Gien. — Saint-Marceau.
Loir-et-Cher. Saint-Dié. — Chaumont.
Eure-et-Loir. Châteaudun.

NIVERNAIS.

Nièvre. Nevers. — La Charité. — La Nocle. — Bois-le-Comte. Saint-Vérain. — Varzy.

BOURBONNAIS.

Allier. Moulins.

AUVERGNE.

Puy-de-Dôme. Clermont. — Ardes.
Cantal?

LIMOUSIN.

Haute-Vienne. Limoges.
Corrèze?

MARCHE.

Creuse?

BERRY.

Cher?
Indre?

TOURAINE.

Indre-et-Loire. Tours. — Amboise.

COMTAT D'AVIGNON

Vaucluse. Avignon. — Apt. — Goult. — La Tour-d'Aigues. Carpentras.

RÉGION DU NORD

NORMANDIE

On a vu quelle avait été, à la Renaissance, la part remarquable prise par la Normandie dans la vulgarisation du secret des terres cuites émaillées; sans pouvoir préciser par quelle voie ce secret s'était perfectionné, nous avons mentionné les véritables chefs-d'œuvre sortis de l'usine rouennaise de Masseot Abaquesne et de ses successeurs.

Comment un procédé arrivé à sa perfection peut-il se perdre tout à coup pour reparaître à quelque dix ans de distance sous la forme de timides essais? Voilà ce que l'état actuel de notre constitution sociale et de nos mœurs ne nous permet pas de comprendre, et ce qui se produit pourtant en Normandie à l'époque moderne, c'est-à-dire au commencement du dix-septième siècle. Il semble qu'au moment où les industries allaient se transformer, une rupture complète ait eu lieu entre le passé et le présent, et qu'on ait dû partout inaugurer cette transformation sans tenir compte de l'expérience acquise par les anciens adeptes de l'art. Suivons donc les faits dans l'état où ils se sont manifestés et ouvrons à l'art nouveau des Annales nouvelles.

Rouen. — Au dix-septième siècle, nous trouvons dans cette ville deux classes d'industriels en présence pour exploiter l'*invention* de la faïence; les émailleurs et les potiers. Si nous en croyons les documents anciens, l'émail sur cuivre rouennais jouissait d'une juste réputation, et en 1786, un artiste hongrois du nom d'Oppenheim réclamait encore des lettres patentes pour s'établir dans la capitale normande.

On se rappelle sans doute les bouteilles et les pots piriformes envoyés par le Musée de Rouen à l'Exposition universelle; sur leur émail blanc opaque ressortaient des sujets et paysages encadrés d'une moulure figurée, autour de laquelle s'épandaient des guirlandes et des bouquets de grosses fleurs peintes en émaux vifs, et qui semblaient reproduire, avec l'exagération d'un verre grossissant, les motifs si fréquemment appliqués, sous le règne de Louis XIII, sur les flacons, les médaillons, les montres et autres bijoux émaillés sur métal. En voyant ces produits exceptionnels et singuliers, personne n'hésita à les considérer comme les essais d'une industrie cherchant sa voie. M. An-

dré Pottier, seul, attribue à ces pièces la date de 1708, et les considère comme l'œuvre d'un innovateur, Denis Dorio, qui, se prétendant inventeur d'un rouge pour la peinture de la faïence et de la porcelaine, écrivait ceci au contrôleur général :

« Monseigneur,

« Denis Dorio a le secret et la manière de faire un rouge particulier sur la peinture des fayences et des porcelaines comme le bleu y est bleu et qui résiste au feu avec sa couleur de rouge, supplie très-humblement Votre Grandeur de lui vouloir accorder la permission d'établir des fourneaux dans la ville de Rouen pour y travailler, et il continuera ses vœux pour la prospérité et santé de Votre Grandeur. »

La réponse, dit M. Pottier, ne se fit pas attendre ; elle paraît adressée à l'intendant de la généralité de Rouen. La voici :

« Monsieur,

« Je vous envoie le placet d'un particulier qui prétend avoir le secret de mettre la couleur rouge sur la porcelaine et sur la fayance d'une manière singulière et que cela ferait un ornement aux fayances fines qui se font à Rouen, qui les rendrait plus belles et en ferait augmenter le commerce. Vous prendrez, s'il vous plaît, la peine de l'entendre sur cela avec les maîtres de fayanceries. Vous m'envoierez ensuite votre avis sur les demandes contenues dans son placet et tâcherez cependant de lui procurer du travail si les fayanciers conviennent que ce qu'il a fait puisse contribuer en quelque façon à l'embellissement de leurs ouvrages et à l'augmentation de leurs fabriques.

« Je suis, monsieur, votre très-humble et très-affectionné serviteur,

« Desmarets.

« A Versailles, le 26 aoust 1708. »

Il nous paraît y avoir ici une confusion ; les essais du Musée de Rouen, datés par leur style et leur facture même d'une époque très-antérieure à 1708, émanent d'un homme étranger aux pratiques de la faïencerie et qui, habitué à poser ses couleurs sur un émail blanc

étendu sur métal, n'a pas même compris qu'en changeant de subjectile et en cuisant à plusieurs fois et à basse température, il inaugurait un procédé inconnu aux potiers, et qui ne devait reparaître que beaucoup plus tard et dans d'autres contrées.

Le Dorio qui, en 1708, annonçait posséder le secret d'un rouge particulier, ne devait pas avoir à montrer des pièces de l'importance de celles dont il vient d'être question, puisque, bien loin de songer à lui permettre d'établir des fourneaux, on le soumettait à l'examen des faïenciers en exercice pour savoir *s'il y avait quelque profit à tirer de sa prétendue découverte*, et en recommandant de *tâcher de lui procurer du travail.*

Évidemment, si M. Pottier a gratifié Denis Dorio des vases que nous attribuons, nous, à un émailleur inconnu cherchant à se faire une place dans l'industrie naissante, c'est que le savant écrivain a cédé au désir bien naturel de placer un fait auprès d'un document écrit. Mais le fait et les textes ne se peuvent accommoder, et il faut renoncer à un rapprochement plus séduisant que rationnel. Exploiteur ou exploité, Denis Dorio, s'il eût été capable de faire les vases en question, n'eût pas manqué de travailler en grand, et c'est à Rouen que les faïences au moufle eussent eu leur berceau. Mais l'auteur des essais se préoccupait si peu d'obtenir un privilége pour le rouge, le vert, ou le jaune, qu'il peignait indifféremment en polychrome ou en camaïeu. La riche et intéressante collection de M. Gustave Gouellain, qui renfermait déjà l'une des six pièces coloriées de l'émailleur rouennais, vient de s'augmenter d'un septième vase offrant un paysage dans un médaillon encadré d'un motif ornemental à cuirs retroussés et guirlandes, rappelant encore la Renaissance, et confirmant la date des autres spécimens. Ici seulement l'artiste a renoncé à la séduction des brillants émaux, et il a modelé en grisaille les détails fort étudiés de sa composition.

Évidemment, nous le répétons, ces vases sont l'œuvre d'un chercheur, espérant s'ouvrir une voie dans la céramique, et dégoûté peut-être par les frais qu'entraînait son travail.

Quant à la part des potiers dans cette voie de recherches, elle est plus facile à saisir. Dès le principe, ils ont possédé le secret de la matière, et, à juger par la forme de leurs premières pièces, c'est l'Italie qui le leur avait enseigné. En effet, nous voyons deux de ces plats à large bord et à milieu profondément creusé qu'on nomme *drageoirs*,

évidemment sortis d'un atelier sûr de sa pratique; où l'essai se manifeste, c'est dans le décor : l'une des pièces est peinte en bleu grisâtre nuancé, d'un sujet central, fort mal dessiné, représentant une Centauresse; au pourtour, entre des panneaux rectangulaires à coins abattus, on retrouve les grosses fleurs et les vrilles employées par les émailleurs; ce curieux spécimen, daté de 1647, appartient à notre ami M. Gustave Gouellain; la seconde coupe, de même date, a pour tout décor, sur son pourtour blanc, une armoirie exécutée en bleu et jaune citron, dans le goût italo-flamand, et qu'on prétend être le blason des Poterat, malgré certaines différences dans les émaux.

Il n'est pas difficile, en présence d'une date aussi précise, de retrouver l'auteur de ces essais. Le 3 septembre 1646, Nicolas Poirel, sieur de Grandval, huissier du cabinet de la reine, s'était fait délivrer un privilége pour la fabrication de la faïence, et malgré les résistances du parlement de Rouen, il en avait fait fixer la durée à cinquante ans. Poirel, étranger à la pratique de l'art qu'il prétendait exercer, s'était empressé de souscrire la cession de ses droits à Edme ou Esmon Poterat, potier établi à Saint-Sever dès 1644, et qui est, sans nul doute, l'auteur des pièces que nous venons de décrire. Il ne tarda probablement pas à trouver la voie véritable de la faïence, et on peut lui attribuer les premiers spécimens du magnifique décor à dentelles et à lambrequins en camaïeu bleu, encadrant les armoiries des familles nobles de la Normandie.

Mais, avant d'aller plus loin, expliquons ce que nous entendons par *lambrequins*, *dentelles* et *style rayonnant;* car, en présence de la valeur indécise de ces dénominations, dans les descriptions de M. André Pottier, il nous paraît indispensable de définir, ou tout au moins de proposer les limites dans lesquelles doivent s'étendre la signification de chacun de ces mots. Le *décor à lambrequins* est, pensons-nous, celui divisé en masses pendantes, irrégulières par alternances, c'est-à-dire à grands motifs, souvent à fond bleu fleuronné en réserve, entre lesquels s'insèrent des dentelures plus petites chargées de fonds ponctués, losangés ou striés, à rosaces, culots ou autres ornements, et supportant parfois des guirlandes, draperies, etc. La *dentelle* diffère du lambrequin en ce que ses motifs, plus égaux dans leur ensemble, plus fins dans leurs détails, imitent la légèreté du tissu délicat dont elle emprunte le nom. Nous pensons qu'on doit nommer *broderie* la den-

telle dont les motifs ressortent en blanc sur fond bleu, ce qui leur donne une apparence plus lourde.

Quant au *style rayonnant*, nous ne pouvons le comprendre que d'une seule manière : c'est lorsqu'il exprime un décor où le centre et le pourtour se relient par des galons ou des colonnes ornementales formant de véritables rayons qui divisent par tranches les pièces circulaires, ou coupent en médaillons distincts les vases cylindriques, en se



Buire en casque à lambrequins. (Collection de M. Maze Sencier.)

rattachant aux deux bordures. Pris dans un autre sens, le mot perd toute signification, car si l'on veut appeler rayonnant un dessin circulaire dont les pointes se dirigent toutes vers le centre, aucun plat, aucune assiette n'auront d'autre décor que celui-là.

Ajoutons que, parmi les dessins à lambrequins et dentelles, on doit distinguer des styles très-divers qui sont des dates ; l'architecture, la marqueterie, les piqués sur écaille, ont fourni d'abord les motifs qui délimitent les masses ; les arabesques s'y rattachent toujours à des

moulures, des volutes et autres encadrements solides, accompagnés de culots, fleurons et draperies. Un genre intermédiaire est à grands rinceaux fleuris, dents de loup, arabesques, corbeilles, draperies à tuyaux d'orgues, empruntés aux riches compositions de la tapisserie et des étoffes; le dernier, enfin, parfaitement reconnaissable, est inspiré directement par les porcelaines bleues chinoises.

Revenons à Esmon Poserat, l'initiateur de ces magnifiques décors; son usine grandit rapidement; en 1656, il achetait l'immeuble où elle était située et, plus tard, il s'associa son fils, Louis Poterat, qui aida à donner à l'établissement tous les développements qu'il comportait.

Libre possesseur d'une industrie prospère, Edme Poterat, couvert par son privilége, laissa s'établir autour de lui quelques fabriques parmi lesquelles on peut citer celle d'Étienne Bouttin; il avait bien fait sommer celui-ci, en 1650, d'avoir à cesser ses travaux; mais cette mesure comminatoire n'avait pas été suivie d'effet, et d'autres potiers, imitant Bouttin, avaient monté des fours à faïence à Saint-Sever.

Pourtant, le privilége accordé à Poirel de Grandval devait expirer en 1698, et ceux qui l'exploitaient cherchèrent à le prolonger en s'assurant le bénéfice d'une sorte de monopole. Louis Poterat avait travaillé, tout en secondant son père; il avait découvert le secret d'une poterie translucide artificielle, véritable porcelaine tendre, et, en se basant sur ce résultat, il sollicita et obtint, le 31 octobre 1673, des lettres patentes, dont, à raison de leur importance, nous croyons devoir reproduire les termes :

« Louis, par la grâce de Dieu, etc.

« Notre bien amé Louis Poterat nous a très-humblement fait remontrer que, par des voyages dans les pays estrangers et par des applications continuelles, il a trouvé le secret de faire la véritable porcelaine de la Chine et celuy de la fayence d'Holande; mais, luy estant impossible faire travailler la dite porcelaine que conjointement avec la fayence d'Holande, parce que la porcelaine ne peut cuire qu'elle n'en soit entièrement couverte, pour ne pas recevoir la violence du feu qui doit être modéré pour sa coction, il luy est nécessaire d'avoir notre permission de travailler et faire travailler à l'une et à l'autre, et, à cet effet, de faire construire de grands fourneaux, moulins et atteliers

en des lieux propres pour tels ouvrages; et ceux qui luy paroissent plus commodes sont dans un des fauxbourgs de Rouen, appelé Saint-Sever, où l'on peut establir une manufacture desdits ouvrages, pour y faire toutes sortes de vaisselles, pots et vases de porcelaine semblable à celle de la Chine et de fayence violette, peinte de blanc et de bleu, et d'autres couleurs à la forme de celle d'Holande, pour le temps qu'il nous plaira, pendant lequel il pourra vendre et débiter lesdites porcelaines et fayences susdites, sans y être troublé; et à cet effet, il nous a très humblement fait supplier luy accorder lettres à ce nécessaires.

« A ces causes, desirant favorablement traiter ledit exposant, pour l'obliger à travailler de mieux en mieux à la perfection desdits ouvrages, Nous, de notre grace spécialle, pleine puissance et autorité royalle, avons, par ces présentes signées de notre main, permis, octroyé et accordé, permettons, octroyons et accordons audit exposant d'establir aux fauxbourgs de Saint-Sever et en tous lieux de nostre royaume qu'il verra bon estre, une manufacture de toutes sortes de vaisselles, pots et vases de porcelaine semblable à celle de la Chine, et de fayence violette peinte de blanc et de bleu, et d'autres couleurs à la forme de celle d'Holande, faire travailler par tel nombre de personnes qu'il jugera nécessaire, et à cet effet, faire construire des fourneaux, moulins et atteliers propres pour lesdites porcelaines et fayences susdites, que ledit exposant et ceux qui auront droict de luy, pourront vendre et débiter par tout nostre royaume, terres et seigneuries de nostre obéissance, pendant le temps de trente années, durant lesquelles nous avons fait et faisons très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de le troubler en l'établissement et manufacture desdits ouvrages et ventes d'iceux, à peine de mille livres d'amende, tous despens, domages et intérêts, nonobstant les deffenses portées par nos lettres accordées à Nicolas de Poirel, sieur de Grandval, le trois septembre 1646, auxquelles nous avons desrogé et desrogeons, et voulons ne pouvoir nuire audit exposant, pour l'exécution des présentes.

« Sy donnons en mandement, etc...., car tel est nostre plaisir.

« Donné à Versailles, le dernier jour d'octobre XVIe LXXIII (1673), et de nostre règne le trente un^e. Signé Louis, et sur le reply : Par le Roy, Colbert. »

Nous ferons ressortir ailleurs l'intérêt de la découverte de Louis Poterat; ce qu'il importe de signaler ici, c'est la teneur et la portée du privilége, excluant toute espèce de concurrence, et assurant un véritable monopole au titulaire. Aussi, les six potiers de Saint-Sever (tel était leur nombre d'après M. Pottier), dont l'industrie s'était développée, malgré les actes menaçants d'Edme Poterat, s'émurent vivement, cette fois; ils implorèrent le roi *en Son Conseil* en motivant ainsi leur requête : « Sur ce qui a été représenté au Roy par les maîtres manufacturiers de fayence de Rouen que s'étant établis depuis vingt années, non sans faire des frais considérables, dans le fauxbourg de Saint-Sever de ladite ville où ils procurent du travail à plus de deux mille ouvriers, ils se verroient réduits eux et ces ouvriers à une extrême misère si le sieur de Saint-Étienne obtenoit le privilège qu'ils ont appris qu'il sollicitoit pour travailler seul et à leur exclusion aux ouvrages de fayence... Le roy a maintenu et gardé, garde et maintient les maîtres manufacturiers de fayence établis ou qui pourront par la suite s'établir dans le fauxbourg de Saint-Sever de Rouen, dans le droit et faculté de travailler et faire travailler aux ouvrages de fayence, en se conformant aux règlements de police de ladite ville. »

Comme toujours, en pareil cas, l'effet de la requête fut suspensif de toutes poursuites jusqu'à décision royale et les six établissements continuèrent tranquillement leurs travaux. Détail assez curieux et qui peint bien les mœurs de l'époque, ce ne fut qu'au moment où la décision n'avait plus de raison d'être, c'est-à-dire alors que Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, n'existait plus et que son privilége n'avait plus d'effet que le conseil examina la question et rendit son arrêt sous la date du 25 janvier 1717.

Cet arrêt était non-seulement favorable aux intéressés, comme on l'a vu, mais il contenait autorisation générale pour les entrepreneurs à venir, car les idées, modifiées par l'expérience, tendaient alors à débarrasser l'industrie d'une partie des entraves qui arrêtaient son élan.

Cet incident nous a fait perdre de vue les agissements de Louis Poterat; nous reprenons donc les faits au point où nous les avions laissés. Maître d'un privilége aussi important, Louis se sépara de son père pour ouvrir, en 1674, une fabrique particulière qu'il exploita presque uniquement comme faïencerie, car nous verrons plus loin que la pro-

duction de la porcelaine eut tous les caractères d'un essai et ne prit aucun développement industriel.

Seulement, l'élan une fois donné, toutes les aspirationsse tournèrent vers cette nouvelle branche de l'art, et, dès que cessa le privilége de Poterat, les usines se multiplièrent en rivalisant d'efforts et de talent. Avant d'essayer de décrire leurs travaux divers, nous allons esquisser un tableau d'ensemble, non des établissements, mais des entrepreneurs qui les ont exploités. Nous puisons les éléments de ce travail dans les documents publiés par MM. l'abbé Colas, Gustave Gouellain et Raymond Bordeaux, d'après les notes laissées par M. André Pottier.

RUE D'ELBEUF.

Edme ou Esmon Poterat, 1644; remplacé par M. de Villeray; veuve de Villeray, en 1722; puis Dionis, en 1740.

Charles-Thomas-Antoine Mouchard, 1749.

Pierre Dumont, 1774.

Guillaume Heugue, 1774; associé à sa mère en 1775.

Michel-Antoine-Guillaume Heugue.

Séraphine Heugue.

Hubert Le Tellier, 1781.

Louis-Jean-Baptiste Picquet de la Houssiette, 1788.

Pierre-Charles Le Page, 1798.

Guillaume Tharel, 1798.

Anne-Jeanne Le Boullenger.

Nicolas L'Homme.

RUE DU PRÉ.

Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, 1673; Madeleine de Laval, veuve de Saint-Étienne, 1710.

Jean Bertin, 1720; veuve Huet Bertin, 1740.

Nicolas Fouquay, 1720; successeur Girard de Raincourt, 1742.

Guillaume-François Heugue, 1720; se transporte rue Saint-Julien.

Michel-Mathieu Vallet père et fils; Mathieu Vallet; Mathieu-Amable Vallet; Pierre-Alphonse Vallet, associés, 1756.

Jean-Baptiste-François-Augustin Heugue, 1774.

Marie-Adélaïde-Julie-Heugue, 1788.

Pierre-Paul Jourdain, 1788.

Claude Legrip, 1798.

RUE TOUS-VENTS.

Jean Guillibaud, 1720; veuve Louë Guillibaud, 1740.

Jacques-Nicolas Levavasseur, 1743; veuve Levavasseur, 1755.

Marie-Thomas-Philémon Levavasseur.

Amédée Lambert.

Adrien Heugue.

RUE SAINT-SEVER.

Cauchois, 1712; André Pottier, successeur; Jacques-Nicolas de la Mettairie, 1719.

Pierre-Jacques de la Mettairie.

Pierre-Paul Caussy, 1720.

Pierre-Guillaume-Abraham Heugue, 1722.

Faupoint, 1722.

Carré, 1722.

Jean-Baptiste-Antoine Flandain, 1740.

Antoine Flandain.

Pierre Mouchard, 1746; associé en 1757 à Debarc de la Croisille; Gabriel Sas, successeur.

Jean-Baptiste-François Heugue, 1774.

Charles Framboisier et veuve Framboisier, 1774.

Jean-Nicolas Bellenger fils.

Louis Cornu,

Jacques-Charles-Noël Dubois.

Charles-Guillaume Dubois.

Jean-Baptiste Dupray.

Jean-Mathieu Vallet.

RUE SAINT-JULIEN.

Pinon, 1722.

Maugard ou Maugras, 1722.

Guillaume-François Heugue, 1740, venu de la rue du Pré.

François-Henri Heugue.

François-Philippe Heugue.

Nicolas-Louis-François Macarel, 1740.

Pierre-Michel Macarel, 1749.

Nicolas-Roch Macarel, 1774.

Pierre-Nicolas-Robert Macarel.

Nicolas Maletra, 1740 ; veuve Maletra, 1749.
Robert-Thomas Pavie, 1754, mort en 1777.
William Sturgeon, 1770.

Cette liste n'est pas complète car nous n'avons su où placer Gabriel Fossé, établi en 1739, auquel sa veuve succéda, ni Bréard, dont nous trouvons trace dès 1720. Il est évident, d'ailleurs, que plusieurs noms doivent se grouper autour d'une même usine et que chacun ne représente pas une entreprise nouvelle. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Nicolas Fouquay paraît avoir repris, en 1720, l'établissement fondé par Louis Poterat rue du Pré et exploité ensuite par sa veuve. Guillaume Heugue le père, mentionné pour la première fois dans un état de 1774, semble, d'après d'autres documents, avoir fondé sa fabrique en 1722 ; on l'obligea même, en 1734, à démolir un four qu'il avait érigé dans des proportions plus vastes que celles permises par les règlements.

Un arrêt du conseil du 7 juillet 1781 autorisa les sieurs Macnemara, William Sturgeon, Simon de Suzay et Letellier à établir une *manufacture royale*, à charge d'effectuer leurs cuissons à la houille ; des expériences furent faites en 1783 ; mais les protestations des autres faïenciers arrêtèrent le développement de cette entreprise.

En définitive, et quel que soit le nombre des noms relevés plus haut, on sait que les usines ne dépassèrent jamais le chiffre de dix-huit, dont quelques-unes possédaient jusqu'à trois fours ; que l'on calcule ce qu'il fallait déjà de tourneurs, de sculpteurs et de peintres pour satisfaire aux nécessités de cette énorme production et l'on comprendra combien peu de noms dans cette foule ont acquis assez de célébrité pour arriver jusqu'à nous. Nous allons donc mentionner ici ceux qui ont fait en quelque sorte école.

Le premier en date est Pierre Chapelle ; il signait, en 1725, les deux sphères monumentales qu'on a vues à l'Exposition universelle et qui avaient primitivement décoré le vestibule du château de Choisy-le-Roy. Chefs-d'œuvre de la fabrique de madame de Villeray, ces sphères sont supportées par des piédestaux élégants où figurent les Quatre Éléments et les Quatre Saisons entourés de guirlandes de fleurs, d'attributs savamment composés et peints en émaux harmonieux et chauds. Ces spécimens montrent l'art à son apogée ; comme dessinateur, Pierre

Chapelle y est au moins égal aux derniers adeptes de la majolique. Il mourut en 1760, âgé de 75 ans; il eut un frère, un fils et un neveu qui peignirent aussi la faïence, sans s'élever au même niveau que lui.

Vers la même époque, il sortait des ateliers de Levavasseur ou, d'après M. Thaurin, de ceux d'un nommé Lambert, cinq bustes représentant les Quatre Saisons et le Temps, de dimensions colossales et ayant pour supports des gaînes de la plus riche ornementation. Nous avons pu en admirer la série complète chez le regrettable duc de Hamilton. Une autre série, moins importante par les proportions et moins parfaite dans l'exécution, existe encore à Paris, décorant la façade d'un magasin de faïences du faubourg Saint-Germain. Nous ignorons à quel artiste il faut les attribuer.

En 1736-1738, Claude Borne signe de grands plats à bordures de fleurs du style de l'émaillerie, et qui couvrent tout le marly; le fond est occupé par le groupe des Quatre Saisons et par une scène mythologique : Vénus endormie; dans cette vaisselle, le camaïeu bleu domine; les accessoires seuls offrent des teintes jaunes et vertes étendues sur le dessin bleu. En 1743, Claude Borne travaillait chez Dionis; de 1756 à 1757, on le retrouve chez François Heugue aîné.

Un autre peintre, Leleu, était attaché en 1742, à la fabrique de Fouquay; on connaît de lui deux plats représentant Judith qui vient de couper la tête d'Holopherne, et Jésus et la Samaritaine; les sujets sont entourés d'une bordure de fleurs et d'arabesques sur fond pointillé. Nous croyons pouvoir attribuer au même artiste une bannette appartenant à M. Gustave Gouellain, où l'on voit Achille à la cour du roi de Scyros, se coiffant du casque et saisissant l'épée; le savant possesseur, en nous annonçant qu'il avait rencontré la médiocre gravure de cette scène, exécutée par L. Surugue, d'après M. Vleughels, nous faisait remarquer qu'elle avait les proportions exactes du plateau, et que tout semblait prouver qu'elle y avait été reproduite par le poncis.

Tel est, en effet, le motif de peu de durée des velléités artistiques de nos faïenceries dans le genre à sujets; on donnait la plupart du temps, aux dessinateurs, des modèles sans valeur, achetés à vil prix, et ces images, piquées par des apprentis, étaient reportées tant bien que mal sur le vernis et enluminées sans émulation par des peintres

qui perdaient bientôt le peu qu'ils avaient appris, et, chose plus fâcheuse encore, le désir d'apprendre davantage. Que l'on rapproche cette condition de nos usines de ce qui se passait au seizième siècle en Italie, lorsque les plus grands artistes préparaient les cartons que transportaient sur la majolique des peintres électrisés par leurs modèles et poussés par une vive émulation, et l'on jugera sainement et avec indulgence les ouvrages à histoires sortis des écoles de Rouen, de Nevers et de Moustiers.

La tendance au camaïeu, manifestée par les pièces que nous venons de citer, prouve d'ailleurs la subordination des figures au décor; nous retrouvons la même intention dans une bannette antérieure aux peintures de Borne et de Leleu et qui figure l'une des scènes de l'*Œuvre de charité* d'après Abraham Bosse; là les chairs sont modelées en rouge et tout le reste est bleu avec de rares teintes vertes éparses çà et là; on ne retrouve la polychromie dans toute sa puissance que dans une bordure fond bleu sur laquelle se détachent des fleurs et fruits du style franco-oriental des toiles perses. C'est d'après le même système que sont exécutés un beau plat dont le milieu offre Cérès personnifiant l'Été, peut-être, et le dessus de commode de $1^{m},20$ sur $0^{m},70$ appartenant à M. Lericque de la Bouille, et qui, dans une exubérante composition ornementale, représente le Baptême du Christ dans le Jourdain, d'après Nicolas Poussin. C'est encore en camaïeu bleu que Hilaire, en 1759, Fossé et quelques autres exécutent des sujets grivois entourés des rocailles et des cornes éclatantes de la fin du siècle.

Au surplus, le camaïeu s'est trouvé de bonne heure en concurrence avec le décor polychrome; il ne faut pas perdre de vue que Louis Poterat était autorisé à peindre la faïence de toutes couleurs *à la façon d'Hollande:* dès 1699, une coupe creuse portant le nom *de Brument* est bordée d'une dentelle en tons variés, bien qu'un peu tristes, entourant un paysage et des fabriques de style chinois. Le décor *brillant* inspiré par la porcelaine orientale semble dater seulement des premières années du dix-huitième siècle; *M. Guillibeaux*, comme il signe lui-même, l'inaugure dignement dans un splendide service aux armes de Montmorency-Luxembourg; M. Gustave Gouellain, partageant l'opinion émise par M. André Pottier, pense que ce service a été offert par la ville à Charles-François-Frédéric II, nommé gouverneur de Normandie en 1728, après la mort de son père. De la même épo-

que paraît être la belle pièce de la collection Dutuit, et qui porte sur un manteau de pair les écussons accolés du duc de Rouvroy Saint-Simon et de sa femme issue de la maison de Durfort de Lorges. Un autre surtout lobé appartenant à M. Leroux est aussi chargé des armoiries de M. de Forbin de Janson, surmontées du chapeau d'évêque et entourées du collier de l'ordre du Saint-Esprit.

En voyant toute cette efflorescence on s'est demandé s'il ne fallait pas en chercher la cause dans un fait politique plutôt que commercial; les désastres de la fin du règne de Louis XIV avaient ruiné l'État; à bout de ressources, environné d'armées ennemies, le roi, selon l'expression de Saint-Simon, *délibéra de se mettre en faïence;* les grands portèrent leur argenterie à la monnaie et y substituèrent la vaisselle peinte. Il fallait donc que la poterie fût digne des autres splendeurs de l'ameublement, et les recherches de la couleur et du dessin n'étaient pas de trop pour affronter le voisinage des meubles de Boule, des tapisseries des Gobelins et des bronzes de haut style.

La mise en faïence a peut-être contribué au développement de l'art céramique, mais on ne saurait la considérer comme la cause première du mouvement; antérieurement à 1713 on trouve déjà quantité de services armoriés et l'on doit remarquer que ces services, de même que ceux fabriqués pour la noblesse aux époques postérieures, ne diffèrent pas, par le décor, de la vaisselle destinée à tout le monde; le luxe des objets céramiques s'infiltrait peu à peu dans la riche bourgeoisie et même dans les classes populaires; nul blason ne spécialise l'usage de l'un des plus brillants services rouennais, où des fonds chamois damasquinés de délicieuses arabesques noires servent de repoussoir à des rondes d'enfants en camaïeu bleu; rien de plus richement relevé d'arabesques et de fleurs que les pichets à cidre, les vases de mariage où, près de leur saint patron, les destinataires, bourgeois des villes, cultivateurs des champs, font écrire leur nom et une date :

MARGUERITE LITEAU. 1736.
PIERRE GAUSE. 1738.
MARIE CAILLOT. 1775.
JULIE LE ROUX. 1778.

Dans les siècles qui ont précédé le nôtre, l'industrie était soumise à

des conditions particulières; les rapports de consommateurs à fabricants étaient presque immédiats : l'intermédiaire semble à peine avoir existé. C'est donc particulièrement dans les choses d'usage populaire qu'on pouvait rencontrer l'expression exacte des tendances du moment; un grand seigneur commandant sa vaisselle pouvait, en payant bien, imposer tel décor de son choix; le bourgeois, l'artisan qui désirait voir son nom ou l'ariette à la mode sur le milieu d'une assiette, qui voulait que son patron eût la place d'honneur sur son dressoir, acceptait, quant au reste, les habitudes de l'atelier. Nous attachons donc une grande valeur à ces pièces où les baldaquins, les rocailles, les chinoiseries ou les compositions à carquois et à cornes d'abondance, permettent de suivre pas à pas, par régions et par dates, les fluctuations du goût.

Quant aux noms des peintres, chercher à en reconstituer la liste au moyen des monogrammes, c'est, pour une localité comme Rouen, une entreprise insensée. Le nombre des individus de la même famille, les émigrations de fabrique à fabrique, de province à province, feraient de cette tentative un moyen infaillible de jeter une inextricable confusion là où déjà règnent de regrettables ténèbres. Nous avons cité, pour les décorations importantes à figures, les artistes les plus éminents, ajoutons quelques-unes des individualités caractérisées qui ont travaillé dans le genre ornemental. Gardin, employé chez les frères Vallet en 1757, a signé de son nom entier des ouvrages à la corne et aux carquois; tous sont soignés de faire, mais les uns sont exécutés en tons vifs et chauds, les autres en couleurs pâles glacées et comme noyées sous un émail fluide. Pourquoi cette différence? est-ce un changement de méthode, un signe d'époque? y avait-il deux Gardin travaillant chacun dans un genre particulier? On voit combien ces questions sont délicates; Dieul, attaché en 1756 et 1757 à cette même usine des Vallet, cultivait aussi le genre à la corne avec une vigueur remarquable.

M. Pottier ne fait, d'ailleurs, qu'une seule et même catégorie des décorateurs rouennais; ce sont les mêmes mains qui tracent les arabesques hardies, les patientes dentelles et ces figures tâtonnées, parfois difformes, dues au défaut d'habitude et surtout aux mauvais modèles. Aussi, parmi les pièces de commande à figures patronales, voit-on les noms de peintres se multiplier; en 1777, un broc à rocailles, fleurs et

oiseaux entourant la figure de saint Jean, souscrite du nom de Jean de Haïe, porte en dessous : *Fecit Petrus Masse, etc., ano* 1777; *Simon Ancel fils* signe, en 1782, un autre broc au nom de Julie Le Roux, où des ornements à la corne encadrent une Sainte en extase, agenouillée près d'une pierre, sur laquelle est écrit : *Mon cœur volle verre le ciel.* Saint François, détaché sur un décor de fleurs, ressort, avec le vocable *François Goujon*, sur un pichet inscrit ainsi : *Fait par moi Gabriel-Antoine Delisle*, 1783. Une canette à simples bouquets a été *faitte par Louis Cornu, le* 6 *août* 1779, *à Rouen, chez M. Levavasseur.*

Du reste, à part les légendes nominales et quelques objurgations comme celle de sainte Julie, les faïences rouennaises sont peu parlantes : quelques couplets joyeux, des invitations à boire, souvent d'une orthographe des plus fantaisistes, voilà tout. Citons ce quatrain qui fait exception; il est écrit sur un broc daté de 1731 :

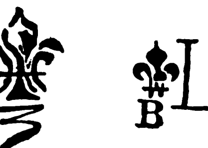
Je suis un antidotte, et je suis un poison,
Je réveille les sens et j'endors la raison,
J'avance le trépas et prolonge la vie,
Et je sème la guerre où la paix me convie.

Les signatures des tourneurs modeleurs sont encore plus rares que celles des peintres. Voici une de ces pièces hydrauliques, à jet intermittent, dites fontaines de Héron. Sous le pied l'auteur a gravé : *Fecit anno* 1744, *par moi Marsollet; Noyon*, en 1761, signe un broc destiné à Catherine Catel, et à rocailles entourant sainte Catherine; n'est-il que le tourneur, et ne peut-on pas supposer que, comme Pierre Masse, il est l'auteur de la pièce, pâte et décor? *J. Guillaume* grave son nom sous un cartel ou porte-montre rocaille dont la facture implique au moins une certaine difficulté. Voici un grand pied de croix remarquable à plus d'un titre; en dessous on lit : *Modelé par Henry* — 1779. La terre, finement travaillée, est glacée par une couverte transparente, décorée sur certaines parties d'emblèmes colorés, d'attributs de la passion et d'un écusson royal. *Morlait le jeune* signe, en 1781, un Christ assez passable d'exécution, mais qu'il a eu le tort de vouloir émailler, malgré son inexpérience de l'emploi des couleurs; enfin, on lit le nom de *Pierre Omon* — 1789, sous le pied d'une croix peinte en 1790 par un décorateur dont le chiffre est composé de deux P et un C entrelacés.

Un pot à lait en faïence fine ou terre de pipe, à couverte vitreuse, est inscrit en dessous. Dès cette époque, on cherchait à introduire dans la cité normande le genre de poterie qui devait plus tard faire la ruine de son industrie faïencière.

1755
Rouen
L. C.

Ainsi, par les ouvrages eux-mêmes, on parvient à colliger de quinze à vingt noms d'artistes ; qu'est-ce que cela, comparativement aux volumineuses chronologies recueillies dans les archives des paroisses par M. André Pottier? Vouloir aller plus loin en cherchant à expliquer les sigles incrits sous quelques faïences, nous le répétons, ce serait insensé; on ne peut se mettre d'accord même sur la valeur des signes ayant une apparence officielle. Dans un livre publié assez récemment sous les auspices de M. Riocreux, M. Jules Greslou écrivait : « C'est à cette occasion (la mise en faïence) que fut fondée à Rouen la fabrique privilégiée qui marquait ses produits d'une fleur de lis.... » Et plus loin : « La fleur de lis est la seule marque bien certaine. » Or M. André Pottier constate que Louis XIV, au moment de ses désastres, consentit à descendre de la vaisselle d'or à la vaisselle d'argent, et que la noblesse seule dut se réduire à l'emploi de la faïence. Où donc serait la raison du prétendu privilége? quelle fabrique, ancienne ou nouvelle, l'aurait obtenu? On connaît à peine quelques pièces authentiques de Rouen marquées à la fleur de lis, et elles sont d'une fabrication assez commune ; voici l'une de ces marques : d'autres sont attribuées à Rouen sans grande certitude, notamment celle qui suit : Le meuble tiré des armoiries royales est, d'ailleurs, réclamé par la ville de Lille comme étant son blason spécial ; Marseille y prétend par privilége particulier ; enfin, on trouve des fleurs de lis sous des poteries étrangères et sur des faïences françaises du dix-huitième siècle n'ayant rien de commun avec le style normand. Que faire dans ce chaos? S'abstenir jusqu'à nouvel ordre.



De même pour les chiffres, et si, pour satisfaire la curiosité des amateurs, on doit reproduire les plus fréquents, il faut les grouper par genres, sans se prononcer sur leur origine réelle et en rappelant que la réputation de Rouen a fait de son décor un type imité partout, soit pour satisfaire au goût général, soit pour bénéficier d'une vogue établie. Voici quelques-uns de ces monogrammes :

Style rouennais rayonnant, à lambrequins et corbeilles, guirlandes de fleurs, etc. : bleu, bleu et rouge et polychrome simple.



Style rouennais à lambrequins, guirlandes et corbeilles, en bleu rehaussé de noir.

ID DV MD PAR AP MS

Style rouennais, même décor polychrome, avec du vert de cuivre évaporé par le feu.

I ·M· Mo Mo A

Style oriental rouennais à la corne, polychrome vif.

Même style, décor où domine le jaune citrin et où se confondent les produits de Rouen et de Sinceny.

Cette dernière marque est sur une plaque à mascaron en relief d'un beau modelé, portant un bras de torchère.

Pour compléter ces renseignements, donnons ici la liste des centres qui ont imité plus ou moins habituellement le décor normand; ce sont : Dangu, Lille, Paris, Sinceny, Desvres, Bailleul, la Noele, Marans, Nantes, Marseille, Moustiers et Nevers, dans quelques spécimens

très-difficiles à déterminer. A l'étranger, ce sont Bruxelles, Anspach, etc.

Nous chercherons, en parlant de chacune de ces fabriques, les caractères qui peuvent permettre de distinguer leurs produits.

Vers la fin du siècle dernier, il s'est établi à Rouen une usine toute spéciale destinée à produire des faïences peintes au moufle, en imitation grossière de la porcelaine; deux pièces excessivement curieuses ont figuré à l'Exposition universelle; toutes deux étaient des jardinières forme rocaille divisées par une cloison longitudinale. La pâte en était mince, bien travaillée, l'émail beaucoup plus blanc que celui des spécimens anciens; des bordures déchiquetées, bleu ou rouge vifs, entouraient un décor plein à paysage avec figures, d'un mauvais dessin et peint en couleurs crues où domine un rouge d'or un peu brun, rappelant celui des vases de Vaucouleurs et de quelques autres centres lorrains; de menues arabesques rouges sur les cloisons, de légers rehauts d'or complétaient la décoration. Derrière on lisait : *Va vasseur à Rouan*. Une autre jardinière, évidemment de la même main, fait partie de la collection du Musée de Cluny. Nul ne prétendra faire remonter ces vases au delà de l'époque que nous leur avons assignée; le style, les sujets cherchent à rivaliser avec les ouvrages de Sceaux ou mieux avec la porcelaine. La découverte de Dorio n'avait donc eu, comme nous l'avons avancé, aucun effet en 1708, et c'est au moment de la décadence qu'il était réservé à Vavasseur d'opposer son genre bâtard aux produits expirants de la plus illustre faïencerie française.

SAINT-ADRIEN.—On trouve dans les *Annonces et affiches de Normandie*, 1783, p. 183 : « Il sera vendu, par décret du baillage de Rouen, une manufacture de faïence à Saint-Adrien, paroisse de Belbeuf... saisie réellement sur la dame veuve Druault. » En citant ce passage, M. André Pottier ne donne aucun renseignement ni sur la date de fondation de l'usine, ni sur la nature de ses travaux.

FORGES-LES-EAUX. — Cet établissement, fondé vers 1798, avait pour objet de faire de la faïence façon anglaise.

LE HAVRE. — Cette ville a eu des usines dont les produits sont encore inconnus sans doute parce qu'ils se confondent avec ceux de Rouen; en 1788, Gournay en faisait mention dans son *Almanach général du commerce* et deux chefs d'établissements signaient encore, en 1791, la véhémente réclamation contre le traité de commerce avec l'Angleterre.

Sainte-Foy. — Est-ce bien dans la Normandie qu'il convient de placer cette fabrique, dont l'existence nous est révélée par une pièce unique? Il existe en France une foule de localités du même nom, et par conséquent il est bien difficile de se prononcer.

Sur une gourde ornée de fleurs et portant un sujet de personnages en costumes de l'époque de Louis XV, on lit : *Fait par moi Laroze fils, à Sainte-Foy.* La forme du vase est bien plus répandue dans le midi de la France que dans le nord; mais le nom du peintre est si fréquent en Normandie qu'on peut, sans trop de hardiesse, supposer que le four d'où est sortie cette poterie était situé dans l'arrondissement de Dieppe.

Lorsqu'il s'agit d'attribuer un spécimen unique et dont le style n'a rien de bien déterminé, l'embarras est toujours grand; le point de doute doit rester comme une garantie de prudence et un appel aux recherches à venir.

Dangu, près Gisors. — D'après les documents recueillis par M. André Pottier, cette faïencerie du département de l'Eure appartenait à M. le baron de Dangu qui, le 11 juillet 1753, la louait à Dominique Pelvée, marchand et peintre en faïence, Adrien Levesque, mouleur, et Jacques Vivien, bourgeois de Rouen. A défaut du payement du loyer de l'immeuble, une saisie fut opérée le 24 janvier 1755, et, le 26 avril 1757, les marchandises furent vendues publiquement à la porte de la fabrique, à la requête et au profit du baron de Dangu et de plusieurs autres créanciers.

Pelvée, ou plutôt Pellevé, se releva-t-il de cette catastrophe? l'usine passa-t-elle en d'autres mains? Nous ne le saurions dire; mais ce qui est certain, c'est que les travaux continuèrent. Nous avons rencontré et fait acquérir à notre ami, M. Paul Gasnault, un charmant broc ou pichet à cidre décoré d'une figure de Saint Jacques entourée de rocailles et de bouquets du genre à la corne; le dessin est bon et les émaux purs, bien qu'un peu pâles; le jaune citrin y domine. Sous la figure du saint patron est le nom du destinataire : *Jacques Vaillaux;* au-dessous de l'anse on lit : 1759. *Dangu.* Cette pièce permettra d'en classer beaucoup d'autres pour l'attribution desquelles on hésitait entre Rouen et Sinceny.

Verneuil. — « Le sieur Gabriel Violette père, de Verneuil, offre à louer une faïencerie; de fournir toutes les terres nécessaires et le bois à meilleur marché qu'à Rouen. » Cette mention est encore relevée par

M. Pottier dans les *Annonces et affiches de Normandie* pour 1775, page 47. La difficulté d'exploitation de ces usines secondaires s'explique par la concurrence du centre principal, et l'on comprend, par la même raison, que leurs produits demeurent inconnus à défaut d'inscriptions révélatrices.

CAEN. — D'après le *Tableau général du commerce de la Normandie*, il existait là une manufacture de faïence qui produisit plus tard de la porcelaine dure par les soins de Desmare et Ce. Nous ne connaissons pas la faïence de Caen.

SAINT-DENIS-SUR-SARTHON. — Par un arrêt du mois de décembre 1749 et des lettres patentes du 23 septembre 1750, le sieur Jean Ruel, conseiller du roi et contrôleur ordinaire des guerres, obtint un privilége de vingt années pour l'établissement d'une manufacture de faïence à Saint-Denis-sur-Sarthon, généralité d'Alençon.

M. Pottier, qui donne ce renseignement, n'annonce pas avoir vu de pièces provenant de cette usine.

Les autres localités de la Normandie, dont on a vu le nom sur le tableau des fabriques, ont été mentionnées à l'époque de la Renaissance pour de remarquables produits, mais nous ne pensons pas qu'elles aient pris part au mouvement moderne; beaucoup ne font plus que de la poterie commune.

PICARDIE — ARTOIS

Le département de la Somme a-t-il eu des fabriques? Nous l'ignorons. Mais, dans le Pas-de-Calais, les usines ont été assez nombreuses et non sans importance, bien que la renommée de Rouen ait pu nuire à leur développement.

AIRE. — Fondée en 1730 par un sieur Preud'homme, qui l'a possédée jusqu'en 1755, cette manufacture a passé, sans doute, en des mains diverses, puisque Gournay annonce, en 1788, qu'elle est la propriété d'un M. Dumez; elle exerçait encore en 1791. M. Riocreux a classé au musée de Sèvres comme produit certain d'Aire, un médaillon ovale offrant en relief, dans un encadrement, le buste drapé de Christ. L'émail, bleuâtre, est assez uni; les chairs sont incolores, la barbe et les cheveux simplement rehaussés de traits bleus; du violet de manganèse et un bleu bouillonné teignent les draperies. En somme, cet

ouvrage annoncerait une fabrication médiocre. Attendons la découverte d'autres spécimens qui permettent de juger l'établissement.

Boulogne. — En 1788, cette ville était le centre d'une production de poterie émaillée qui s'est continuée au delà de 1791.

Desvres. — On y a d'abord fait des pipes, puis, en 1764, Jean-François Sta y établit une faïencerie dont les produits, assez communs, cherchaient à imiter la poterie rouennaise. Presque tous les ouvrages étaient destinés à alimenter la consommation locale, celle de l'Artois, de la Flandre et des provinces voisines; ils y étaient portés par des gens qui les échangeaient pour des chiffons, de vieux chapeaux, de l'étain, du plomb, de la mitraille, etc. M. de Boyer de Sainte-Suzanne auquel nous devons ces renseignements, ne nous signale aucun type certain, et cela se conçoit; il doit être assez difficile de distinguer des vaisselles communes de Rouen, ces contrefaçons sans caractère propre et sans mérite d'art. On considère comme picardes, sans désignation d'origine, des pièces épaisses, d'une assez bonne fabrication, ornées de bordures quadrillées vertes à fleurons rouges, et souvent semées aussi de bouquets à fleurs d'un rouge de fer assez vif; quelques pichets à cidre de même décor ne manquent pas d'une certaine fraîcheur d'ensemble. Une pièce du Musée de Sèvres, classée sous la rubrique de Desvres, a pourtant un caractère particulier; c'est une sorte de saladier décoré d'un cavalier en costume oriental et coiffé du turban; deux couleurs seulement ont servi à décorer la pièce : un bleu pur et du jaune citrin; le manteau du cavalier est de cette dernière teinte. C'est là un genre évidemment originaire des Flandres.

D'après des renseignements recueillis par M. Reynolds, la fabrique aurait une origine bien antérieure à 1764; elle aurait été fondée vers le milieu du dix-septième siècle, ainsi que le prouverait un portrait d'évêque avec la mitre et la croix exécuté en bleu et portant cette inscription : S. Nicolas P. P. N. Des pièces plus récentes d'une exécution courante à sujets chinois, fleurs et oiseaux et à revers brun, proviendraient d'un établissement dirigé depuis 1732, par Dupré Poulaine, qui marquait des initiales D P ou même du nom de la ville. M. Reynolds a obtenu ces informations de quelques descendants de la famille, qui lui ont cédé plusieurs spécimens de l'ancienne fabrication.

Hesdin. — Voilà une localité à laquelle M. Houdoy a restitué une juste célébrité, puisque, comme nous l'avons dit page 272, c'est là

que Jehan le Voleur travailla, selon toute apparence, la première poterie émaillée française. Que sont devenus ses fourneaux du quatorzième au dix-huitième siècle? La tradition rapporte qu'il y a eu des faïences à Hesdin au siècle dernier, mais c'est tout ce qu'il est permis de dire aujourd'hui à défaut de monuments certains.

Montreuil-sur-Mer. — On y faisait, au seizième siècle, des vases en terre brune travaillée à jour, dont on rencontre souvent des fragments; il ne serait pas impossible que cette fabrication se fût continuée pendant le siècle suivant.

Saint-Omer. — Après avoir essayé de fonder à Dunkerque une faïencerie que les intrigues des potiers lillois l'obligèrent à fermer, un sieur Saladin obtint l'autorisation de s'établir à Saint-Omer ; voici les principales dispositions de l'arrêt qui le concerne :

« Louis, etc... Notre bien aimé Louis Saladin, négociant à Dunkerque, nous a exposé qu'il a trouvé le secret de fabriquer de la fayance aussi belle et aussi bonne que celle d'Hollande, qui de plus a l'avantage de souffrir le feu, et une vaisselle de grès qui imite celle d'Angleterre; qu'ayant été informé qu'il n'y avait dans la généralité d'Amiens aucune fayencerie, il aurait projeté d'établir dans la ville de Saint-Omer une manufacture pour y fabriquer ces sortes de fayances et de grès, la dite ville étant le lieu le plus propre pour une pareille entreprise, tant à cause de son canal et de la proximité des ports de mer... qu'à cause de la qualité des terres qui lui sont nécessaires et des bois blancs et tendres qui s'y trouvent en abondance... Les échevins, après expérience, ayant reconnu que cette fabrique serait très-utile à leur ville... nous aurions bien voulu statuer par arrêt rendu en notre conseil, le 14 avril 1750...

« Nous avons permis et permettons au dit sieur Louis Saladin d'établir dans la ville de Saint-Omer ou au faubourg du dit Haut-Pont. une manufacture pour y fabriquer pendant vingt années consécutives et à l'exclusion de tous autres, de la fayance façon d'Hollande, propre à souffrir le feu, et de la vaisselle de grès, façon d'Angleterre, à condition par luy de former le dit établissement dans un an, à compter du jour dudit arrêt, et d'avoir toujours au moins un fourneau en travail... défense de former aucun autre établissement à trois lieues aux environs de Saint-Omer, etc. »

Rendu le 9 janvier 1751, cet arrêt fut enregistré le 9 juillet suivant;

il reçut son exécution, car l'Exposition universelle nous a montré une pièce signée *à Saint-Omer*, 1759 ; c'est une belle soupière figurant un chou épanoui : au sommet rampe une hélice jaune à bandes; c'est le bouton au moyen duquel s'enlève le couvercle, habilement dissimulé; la coloration des feuilles est parfaite, leur modelé précis; de la circonférence au centre elles vont en adoucissant leur vert glauque, qui passe au jaunâtre marqué de nervures roses. L'ensemble annonce le soin, l'intelligence et le talent de ceux qui y ont concouru. Les vases figuratifs ont été faits partout, en France, en Belgique, en Hollande, en Allemagne; nous doutons qu'on puisse en produire un supérieur à celui dont nous venons de parler, et nous sommes convaincu qu'il en est beaucoup, parmi ceux attribués à Bruxelles et à Delft, qu'il faudrait restituer à Saint-Omer.

Quant aux grès de Saladin, où les chercher? Évidemment aussi parmi ces fabrications si diverses classées dans le chaos qui a été dénommé grès de Flandre ou d'Angleterre. La liste des réclamants contre le traité de commerce avec l'Angleterre prouve qu'en 1791 la fabrique de Saint-Omer était encore en activité; de 1750 à cette date, c'est-à-dire pendant quarante ans, combien n'a-t-il pas dû sortir de choses remarquables du Haut-Pont? Malheureusement il est assez probable que Saladin a fait marquer par exception, et, pour ses poteries de grès comme pour ses faïences, ce n'est qu'avec un type authentique et par une comparaison attentive qu'on pourrait reconstituer sa part de travail; ainsi, un examen sérieux du beau chou classé à Cluny nous a convaincu qu'on pouvait le placer auprès de celui daté et signé.

FLANDRE

Voici une province que ses destinées politiques, son voisinage des Pays-Bas et son activité commerciale et industrielle rendent particulièrement intéressante. Longtemps négligée au point de vue de l'histoire céramique, elle a eu, depuis, ses écrivains spéciaux, et maintenant son rang peut être assigné auprès de la Normandie et du Nivernais. Pour ne pas nous égarer dans de longues digressions, nous remettons toutefois les observations historiques à la description spéciale de chaque fabrique, et nous allons les étudier en descendant du nord au midi.

Dunkerque. — En 1749, les sieurs Douisbourg et Saladin furent

autorisés à ouvrir une faïencerie dans cette ville, mais il s'éleva aussitôt de vives protestations de la part des potiers lillois qui, en affirmant que leurs fabriques suffisaient à l'approvisionnement du pays et à celui des colonies, faisaient observer que Dunkerque, par sa position de port franc, ne convenait nullement au siége d'une manufacture; ils insinuaient que Douisbourg pourrait vendre « comme venant de sa fabrication des produits de Hollande entrés en fraude, ce qui serait une perte pour le Trésor. » Moins d'un an après leur établissement, Douisbourg et Saladin durent donc abandonner l'entreprise. Les ouvrages de Dunkerque doivent dès lors être d'une excessive rareté.

Nous avons rencontré une pendule rocaille à chicorées jaspées de couleurs diverses et surmontée de la figure du temps entre des génies. D'une exécution lourde et médiocre, cette faïence avait une étroite ressemblance avec certains produits hollandais; mais le cadran, décoré au centre de fleurettes chatironnées de noir, porte cette double inscription : dans le haut, *Dickhoof;* en bas, *A. Duisburg*. Le premier nom est évidemment flamand ; le second, précédé de l'initiale d'un prénom, doit être lu Douisbourg, comme l'indiquent les lettres patentes d'après la prononciation française.

Il existe, il est vrai, une ville de *Duisburg* en Prusse dans le district de Clèves; mais si l'on voulait expliquer l'inscription dans le sens géographique, l'initiale qui la précède n'aurait plus de signification. Les deux points qui l'accompagnent lui enlèvent le caractère d'une préposition, et lors même qu'ils n'existeraient pas on ne saurait admettre la présence d'une préposition française devant un nom étranger : s'il était allemand, il faudrait *aus;* c'est *tot* qui conviendrait en flamand.

Il est donc probable que *Duisburg* est bien un nom d'homme et l'on peut croire que c'est celui du potier qui s'était associé à Saladin; seulement lorsqu'il produisit cette œuvre, il travaillait peut-être avec un autre artiste, ou plutôt on doit supposer qu'en exécutant une boîte de pendule, il avait dû mentionner le nom de l'horloger en même temps que le sien : Dickhoof serait alors le mécanicien, Duisburg le faïencier.

Bailleul. — Gournay, dans son *Almanach général du commerce*, dit ceci : « La faïence de cette localité égale en beauté celle de Rouen; elle a l'avantage de souffrir le feu le plus violent; elle se vend à un

prix modique, la main-d'œuvre étant à très-bon marché. » Nous n'avons pas rencontré cette faïence genre Rouen et nous ne pouvons en donner les caractères; mais le Musée de Cluny renferme une pièce inscrite en flamand du nom de Bailleul et qui a un caractère si particulier qu'on ne serait pas plus fondé à la rapprocher des ouvrages allemands que des faïences françaises. C'est une soupière à reliefs dont le couvercle, seule partie où l'on trouve des ornements peints, pourrait peut-être rappeler de loin la décoration nurembergeoise. Franciscus Wynneel et Mary-Johanna Noël, dont les armoiries, accompagnées d'aigles allemandes, saillissent sur le corps du vase, semblent avoir consacré cette pièce à exprimer leur colère contre Louis XIV; dans des inscriptions moitié mystiques, ils adressent des louanges à Charles (VI), leur *véritable empereur* et à leur général invincible François-Eugène de Savoie. Villars était pourtant venu, et, à la suite de ses victoires, il avait négocié avec l'invincible Eugène la paix de Rastadt. En effet, la pièce est datée de 1717; mais la mort du roi n'avait pu assouvir la haine de ces Allemands déterminés. On comprend presque aujourd'hui ces rancunes sauvages.

C'est le potier Jacobus Hennekens qui avait fait cette soupière, ajoutant à son nom : *Ghemaecke tot Belle*, fait à Bailleul.

Lille. — L'histoire céramique de cette ville remonte à une époque ancienne et se lie étroitement aux péripéties des guerres de Louis XIV. Après la mort de Philippe IV, des différends s'étant élevés entre la France et l'Espagne relativement à la succession au trône de ce pays, le roi déclara la guerre et fit pénétrer en 1667 ses armées victorieuses dans les Pays-Bas. En 1668, la paix d'Aix-la-Chapelle mit fin au conflit et assura à Louis XIV ses conquêtes de Flandre; il en jouit jusqu'en 1708 et 1709.

Pendant cette période de tranquillité, c'est-à-dire en 1696, le magistrat de Lille appela de Tournay, Jacques Febvrier, fabricant et tourneur de faïence, et Jean Bossu, peintre natif de Gand, pour établir une manufacture de faïence locale et éviter ainsi de tirer ce produit des autres villes, ou plutôt des pays étrangers. Febvrier prétendait posséder le secret de certaines terres propres à donner une poterie aussi belle que celle de Hollande et plus fine que celle de Tournay.

On peut juger, en effet, combien sa fabrication était distinguée; deux autels portatifs datés de 1716, l'un découvert par nous et qui ap-

partient aujourd'hui au Musée de Sèvres, l'autre classé dans la collection de M. le comte de Liesville, portent le nom du fabricant et ceux de deux peintres : sur le premier on lit : *Fecit Jacobus Feburier Insulis in Flandria anno* 1716. *Pinxit Maria Stephanus Borne;* sur l'autre : *Jacobus Feburier fecit et dedit redasto Ludouico Lejeune præsbitero et vicario Santi-Andreæ. Insulis in Flandria* 1716. *Johannes Franciscus Jacque pinxit.*

Dans ces monuments, la tradition rouennaise se manifeste par des arabesques, des rinceaux et des corbeilles de fleurs où perce pourtant l'interprétation flamande ; et ce genre français, la ville l'adoptera sans retour, même pendant la période d'occupation des Hollandais, et elle s'identifiera si bien au style des petits maîtres et des écoles industrielles nationales, que beaucoup hésiteront à reconnaître ses œuvres soit en faïence, soit en porcelaine.

En 1729, Jacques Febvrier mourut, laissant en pleine prospérité son magnifique établissement, qui fut continué par sa veuve, Marie-Barbe Vandepopelière, associée à son gendre François Boussemart ; ceux-ci se fondant même sur la vogue de leur usine, qu'ils annonçaient être la plus importante du royaume puisque les ouvrages en étaient préférés à ceux de Hollande, non-seulement en Flandre, mais encore par les marchands de Paris, demandaient à l'ériger en manufacture royale. (Conf. Houdoy. *Recherches sur les manufactures lilloises.*)

Vers 1778, un sieur Petit succéda à Boussemart et maintint l'industrie à la hauteur où l'avait placée son prédécesseur. A propos de cette première fabrique, M. Houdoy se demande si, pendant trente-trois ans d'exercice, Febvrier n'a marqué que les deux autels cités plus haut, et si son gendre, pendant une pratique de quarante-neuf ans, a négligé de signer aucune de ses œuvres. Pensant que cela ne pouvait être, le savant lillois proposait d'attribuer à Boussemart un chiffre FB qu'il avait rencontré plusieurs fois sous cette forme : Nous avons pu rencontrer l'éclatante confirmation de cette supposition ; sous un magnifique plat du Musée de Cluny, où des bordures arabesques et des guirlandes de fruits en camaïeu bleu rappellent, dans une facture plus douce, les riches compositions de Rouen, figure le chiffre : FB dont l'analogue, souscrit du mot Lille se retrouve, dans la collection Patrice Salin, mar-

quant de splendides assiettes à décor rouennais sur un émail irréprochable de blancheur et de pureté; sous l'une des marques l'artiste a jeté, comme essai de pinceau, des feuilles découpées. On voit, dans la même collection, une autre assiette genre Rouen, mais d'une fabrication plus courante et bien caractérisée comme lilloise, où la signature se rapproche davantage des usages commerciaux des Flandres et de la Hollande. Elle est figurée ci-contre.

Il se présente ici une question intéressante : on doit penser que Boussemart, gendre de Febvrier et qui devint l'associé de la veuve de celui-ci au moment où il mourut, travaillait depuis un certain temps dans l'usine. Ne pourrait-on expliquer le double chiffre par Febvrier-Boussemart et le faire remonter ainsi à une date antérieure à 1729? La perfection de certains des ouvrages signés nous suggère cette supposition, qui peut d'ailleurs s'appuyer sur une considération raisonnable : associé à son beau-père ou à sa belle-mère, Boussemart devait plutôt faire entrer leur initiale dans la marque de fabrique qu'y faire figurer son prénom.

Une dernière observation à propos de ce chiffre : les amateurs doivent se tenir en garde contre une confusion; ils trouveront plus loin une marque FB sur des pièces suédoises.

Febvrier et ses successeurs n'ont pas seulement traité avec supériorité le camaïeu bleu ; de magnifiques spécimens polychromes qui existent dans les collections de Sèvres, de MM. Périlleux-Michelez, Davillier, de Sénevas, Vaïsse, Patrice Salin et Fétis, de Bruxelles, montrent la souplesse de leur talent; ce sont des assiettes à bord ondulé, forme d'argenterie, où, sur un émail rival de celui de Moustiers, s'enlève d'abord une couronne d'élégants motifs rocaille détachés, séparés par des insectes, et exécutés en rouge de fer très-vif, bleu pâle, lilas, jaune et vert nuancé obtenu par un mélange de bleu et de jaune; au fond et dans le haut, deux Amours soutiennent une bandelette sur laquelle est écrit : MAÎTRE DALIGNÉ ; c'est sans doute le nom du destinataire; des rocailles, corbeilles, groupes de fruits et de fleurs encadrent ce motif principal et garnissent le pourtour. La richesse et l'harmonie des teintes dépassent ce que Moustiers a fait de mieux en peintures fines. Au revers, dans un médaillon formé de palmes vertes et bleues rattachées par un bouquet, et que surmonte la couronne royale, on lit :

Lille, 1767. Le seul établissement honoré du titre de *Manufacture royale*, et qui pût se permettre cet insigne, étant celui fondé par Febvrier, on doit reconnaître, dans les assiettes décrites, l'œuvre de Boussemart.

M. Vaïsse se fondant sur le décor d'une pièce de Sinceny qui lui appartient, et qui offre aussi une banderole inscrite du nom d'un *maître Dubourjal*, vainqueur dans un concours public de tir à l'arc, estime que les assiettes de *Daligné* auraient été commandées à la suite d'un succès du même genre et données en prix pour en perpétuer le sou-



Assiette de Lille, 1767.

venir; c'est là une supposition tout à fait d'accord avec les mœurs du temps, et alors les assiettes de la fabrique royale prendraient un caractère public et officiel qui expliquerait leur perfection même et le luxe inusité développé dans la marque du revers.

Une théière de décor analogue à celui des assiettes figure au musée de Cluny; elle est inscrite en dessous : *Lille*, 1786; elle provient donc du successeur de Boussemart, le sieur Petit.

Revenons maintenant à la seconde usine lilloise, celle que Barthélemi Dorez et son neveu Pellissier fondèrent, dit-on, lorsque la ville était tombée au pouvoir des Hollandais. On ne possède aucun document

sur la nature et le style des produits obtenus de 1712 à 1750 ou 1755, époque à laquelle un sieur Hereng succéda aux Dorez, pour être remplacé à son tour, en 1786, par Hubert-François Lefebvre. M. Houdoy pense qu'on doit chercher les faïences de Barthélemi Dorez parmi les ouvrages les plus fins et les plus parfaits de la Flandre. Nous partageons cet avis, car il est démontré que, dans tous les établissements où l'on a produit en même temps la porcelaine et la faïence, celle-ci a été fort belle. Mais si l'on a hésité plus longtemps à reconnaître les ouvrages des Dorez que ceux de Febvrier et Boussemart, c'est que les premiers sont bien plus voisins du style hollandais que de l'école française. La lettre D, accompagnée de chiffres de séries, est, à nos yeux, la marque de l'usine à ses débuts, et nous considérons comme l'un des chefs-d'œuvre du genre un pot à eau décoré en camaïeu bleu et monté en argent, appartenant à M. le docteur Guérard. On verra plus loin cette même lettre D marquer les porcelaines tendres sorties de l'usine concurremment aux faïences. On pourrait aussi attribuer aux Dorez un plat de la collection Patrice Salin, signé simplement : Sur l'émail lisse et blanc s'enlève une bordure savante où le bleu pur, un ton rouille et quelques rehauts noirs dessinent une délicate arabesque interrompue par une armoirie; le centre est occupé par un bouquet de fleurs rappelant le style du midi de la France.

D2 D/14

Lille

Vers 1720, Barthélemi Dorez, devenu entrepreneur, pour le roi, de la manufacture de salpêtre, avait laissé sa faïencerie à ses trois fils : René-Barthélemi, François-Louis et Martin-Claude.

François-Louis quitta ses frères pour s'établir à Valenciennes, et, en 1742, le plus jeune des frères, Claude, reprit cette usine.

En 1748, Nicolas-Alexis Dorez, petit-fils de Barthélemi, dirigeait la fabrique, et l'on a pu voir à l'Exposition universelle un ouvrage signé de lui; c'est un pot à eau décoré en bleu, où, dans un médaillon, figure une Femme assise faisant de la dentelle au carreau; en dessous on lit : N. A. Dorez, 1748. Ceci n'a déjà plus la finesse des anciennes fabrications. Quant à Lefebvre, il paraît avoir cherché l'imitation de la porcelaine à fleurs et oiseaux.

Une troisième usine importante fut élevée, en 1740, par un sieur Wamps, qui y faisait des carreaux à la façon de Hollande; après sa mort, Jacques Masquelier fut chargé de la direction des travaux, et de-

t propriétaire en 1752. Il demanda alors et obtint, le 20 mai 1755, utorisation de joindre à sa fabrication des ouvrages *à la manière de ouen et des pays étrangers*.

Si l'on doit croire le livre de Gournay, en 1788 Lille possédait deux usines dirigées par Lefebvre et Petit. Doit-on attribuer à ce dernier la marque ci-contre relevée sur un beau plat de style rouennais décoré en bleu?

Nous devons encore mentionner quelques établissements céramiques lillois, éphémères sans doute, mais qui ont pu laisser des produits ; en 1758, un sieur Héringle, natif de Strasbourg et sortant de la manufacture de terre d'Angleterre à Paris, obtenait la permission de faire des étuves en faïence ; plus tard, Guillaume Clarke était autorisé (le 10 mars 1775) « à créer une fabrique d'une espèce de faïence qui ne se fait qu'en Angleterre, » la terre de pipe évidemment ; mais il paraît que l'entreprise ne réussit pas, car deux ans plus tard nous retrouvons le même homme sollicitant des lettres patentes pour s'établir à Montereau.

Et comme si la Flandre devait réunir tous les genres de poteries, un appelé Chanon obtint de mettre en activité à Lille des fourneaux pour cuire une terre brune avec un vernis écaille de tortue, dite « terre de Saint-Esprit à la façon d'Angleterre et du Languedoc, » résistant au feu et susceptible de donner depuis les poêles de genre allemand, jusqu'à des services à thé et à café.

Douai. — Cette usine, autorisée par lettres patentes du 9 juin 1784, avait son siége rue des Carmes-Déchaussés, et était dirigée par les sieurs Houzé, de l'Aulnoit et compagnie, qui, paraît-il, la cédèrent bientôt à un sieur Halsfort. En 1788, c'est celui-ci que Gournay signale comme directeur; sa nationalité fait assez comprendre quel devait être le genre de ses travaux, et en effet, en 1790, c'était à la concurrence de ses grès et cailloutages que les potiers de Saint-Amand attribuaient la décadence de leurs usines.

D'après les documents recueillis dans la statistique départementale par M. le docteur Warmont, l'établissement de Douai daterait de 1782 et aurait été fondé par les frères Leach, venus d'Angleterre à la demande de George Bris, qui aurait fait construire pour eux les vastes bâtiments de la rue des Carmes.

Aucune pièce officielle ne nous permet de choisir entre les deu

CAMBRAI. — D'après les renseignements que nous communique M. de Boyer de Sainte-Suzanne, la céramique cambrésienne remonterait au seizième siècle ; un manuscrit intitulé : « Livre aux bans, » conservé dans la bibliothèque de la ville, contient cinq règlements du magistrat touchant la corporation des potiers de terre, datés de 1540, 1641 et 1646. Il est recommandé, dans celui de 1641, de purger la terre destinée à la *poterie blance* des cailloux et de la glaçure d'alun qu'elle contient ordinairement.

Cette dénomination de *poterie blance*, retrouvée dans diverses localités de la France, s'applique évidemment à la terre émaillée.

M. Houdoy de Lille a rencontré une pièce de faïence signée : *Cambray ;* mais il pense que ce n'est autre que le nom d'un décorateur attaché aux usines lilloises et non point celui d'une ville.

VALENCIENNES. — Vers 1735, François-Louis Dorez, fils de Barthélemi, fondateur de la faïencerie de Lille, quitta ses deux frères, avec lesquels il était associé, pour exploiter l'usine paternelle, et vint ouvrir à Valenciennes un établissement qu'il géra jusqu'à sa mort, survenue en 1739, au moyen des subsides et encouragements des magistrats administrateurs de la ville. Grâce à ces encouragements, la veuve Dorez put continuer l'œuvre de son mari.

En 1742 pourtant, la fabrique passa dans les mains d'un nommé Charles-Joseph Bernard, dont l'incapacité devait être notoire, puisqu'en 1743, les subsides municipaux étaient payés aux syndics de Bernard et la manufacture continuée à Claude Dorez, frère de Louis. Mais celui-ci ne fut guère plus heureux que son prédécesseur, car, en 1757, c'est à un sieur Stiévenard, syndic de sa créance, que des payements sont faits.

La faïencerie valenciennoise paraît donc avoir eu quelque peine à s'établir, malgré les désirs de l'autorité locale, et M. le docteur Lejeal, le consciencieux historien de la céramique de l'arrondissement de Valenciennes, hésite même à en déterminer les produits ; il fait observer avec toute raison que d'étroites analogies doivent exister entre les faïences de Lille, de Valenciennes, de Rouen et même de la Hollande ; s'il se hasarde à présenter un chiffre DL appliqué sous des pièces à décor rouennais comme pouvant être celui de Louis Dorez, il n'ose attribuer un *D* assez grossier à l'un ou l'autre des frères, parce qu'il le rencontre sous des vais-

DL

D

selles sans caractère et inscrites de diverses initiales qu'on ne saurait expliquer que comme marques de peintres.

Un second établissement fut pourtant mis en activité de 1755 à 1757 par Picard, qui reçut aussi des subsides ; mais il ne réussit pas mieux que ses devanciers.

La troisième et dernière tentative fut faite par Becar, vers 1772 ; ses commencements furent sans doute assez difficiles, car il dut recourir à des associés ; le 5 juin 1776, un contrat fut passé entre Gaspard-Joseph Bécar, manufacturier de poterie de terre et de faïence, Jean-Baptiste Delacambe de Mairival, conseiller du roi, procureur syndic de Valenciennes, et Jean-Philippe Dehaut, secrétaire de l'intendant de Hainaut, pour l'exploitation de l'établissement ; il est expressément dit dans cet acte : « Le sieur Bécar fera toutes les compositions et donnera tous ses soins pour perfectionner et améliorer la manufacture ; il sera chargé de veiller aux ouvriers et de les diriger. Le sieur Dehaut sera chargé de la caisse. »

Le premier outillage fut acheté à un sieur Flescher de Saint-Amand, qui, lui aussi, avait échoué dans une entreprise semblable. Le fonds social ne suffisant pas, Bécar réclama d'ailleurs l'aide des magistrats de la ville et sollicita également des secours de l'intendant. L'inspecteur, M. Crommelin, consulté à ce sujet, fut loin de se montrer favorable ; il signale d'abord la mauvaise situation de Valenciennes au point de vue des débouchés, puis l'impossibilité où se trouve cette ville de lutter contre la réputation établie des fabriques de Saint-Amand ; il accuse d'ailleurs Bécar de négligence et lui reproche de ne pas s'appliquer aux objets de vente courante et de s'attacher à ceux d'agrément, tels que les *épreuves en porcelaine et en terre de pipe* qui le ruinent et le détournent de la faïence. On comprend que le secours fut refusé et par une conséquence naturelle, le 18 avril 1780 la société fut dissoute.

Les reproches mêmes faits à Bécar sont un stimulant pour faire rechercher ses ouvrages ; les faïences produites par un homme aussi *artiste* doivent se recommander par des qualités particulières ; ses essais de porcelaine et de terre de pipe seraient de curieux monuments pour l'histoire céramique. Mais M. le docteur Lejeal n'ose désigner aucune œuvre de Bécar, bien que trois petites figures en terre de pipe sculptées avec grâce et talent lui paraissent pouvoir être sorties de l'usine de Valenciennes.

Saint-Amand. — La faïencerie de Saint-Amand-les-Eaux paraît remonter au delà de 1740; elle eut pour fondateur Pierre-Joseph Fauquez, propriétaire d'un autre établissement à Tournay, où il fut enterré en 1741. Pierre-François-Joseph, son fils, lui succéda dans les deux villes; mais lorsque le traité d'Aix-la-Chapelle enleva, en 1748, Tournay à la France, Fauquez abandonna la fabrique belge à Péterynck et vint se fixer à Saint-Amand. Il y travailla jusqu'en 1773, époque à laquelle il céda à son fils Jean-Baptiste-Joseph, qui conserva l'établissement jusqu'au moment où les excès révolutionnaires le forcèrent à chercher sa sécurité dans l'émigration.

La faïence de Saint-Amand se recommande d'abord par une excellente fabrication; au point de vue de l'art, elle est plus remarquable encore, car en rivalisant par le genre du décor avec les usines en renom, elle a en propre des procédés qui lui donnent un relief particulier; ainsi, de parti pris, elle emploie volontiers une couverte bleutée sur laquelle, indépendamment des autres couleurs, elle peut appliquer un émail blanc à la façon du sopra bianco des Italiens. Rien qu'à ce caractère on pourrait reconnaître les ouvrages amandinois, car nulle part, pensons-nous, on n'a fait ce genre avec la même perfection.

On peut d'ailleurs établir des époques distinctes dans la faïence de Saint-Amand en constatant l'invasion du goût des autres grandes fabriques; ainsi, dans l'époque qui, pour nous, est la première, c'est le style rouennais que les artistes ambitionnent d'imiter; dans quelques spécimens, ce n'est qu'une inspiration lointaine, nous citerons comme exemple de ce genre la belle fontaine du Musée de Sèvres, dont le motif principal est un dauphin en relief à écailles rehaussées de bleu et dont les côtés sont ornés de dessins en blanc. Deux dauphins se retrouvent aux marges du couronnement. Cette forme que, dans le langage populaire on qualifiait de morues, était fréquente au commencement du dix-huitième siècle. Des assiettes et autres pièces, en camaïeu bleu relevé de blanc, sont de la même période et ne pourraient se confondre qu'avec certaines poteries suédoises dont nous parlerons plus loin.

C'est sans doute à la période dont nous venons de signaler les faïences courantes qu'appartiennent certains types polychromes du genre à la corne, et d'autres d'une excessive finesse, soigneusement

décorés, en bleu et rouge de fer, de rinceaux élégants et dentelles inspirés aussi par l'école rouennaise.

La seconde période comprend les faïences peintes au moufle dans le genre de Strasbourg; là encore il y a deux divisions bien tranchées; la première comprend des pièces à émail d'une blancheur irréprochable et peintes de bouquets et oiseaux très-étudiés dans le style des plus beaux spécimens des Hannong. M. le docteur Lejeal pense, avec raison, croyons-nous, qu'il faut attribuer ces ouvrages à Joseph Fernig, artiste d'origine strasbourgeoise, allié à la famille des Fauquez, et qui travailla successivement à Saint-Amand et à Valenciennes. La seconde division renferme les innombrables et charmants produits où le genre de Strasbourg, exécuté sur l'émail bleuté, se combine avec les rehauts blancs ou le sopra-bianco français. Ce que les décorateurs amandinois développent d'ingéniosité dans la combinaison de ces deux éléments est impossible à décrire; pour le comprendre il faut admirer la splendide collection réunie par M. Paul Gaillard. Là ce sont des dentelles qui s'enroulent autour de guirlandes de fleurs, des massifs blancs ressortant comme une broderie entre des médaillons arabesques à fins motifs polychromes, ailleurs des semés de bouquets blancs alternant avec des fleurs au naturel; tout cela est d'ailleurs exécuté avec esprit et forme une vaisselle des plus élégantes.

La troisième division, composée des faïences porcelaines, est non moins remarquable que les deux autres, bien que assez peu nombreuses en spécimens. M. Lejeal la considère comme inspirée par le style saxon; mais nous trouvons même dans les types qu'il reproduit le vrai genre français tel que l'avait inauguré Watteau; le savant docteur le reconnaît lui-même lorsqu'il rappelle que Louis Watteau, de Lille, descendant du grand peintre, vint à Saint-Amand pour décorer les salons de l'hôtel de la Prévôté, et qu'il donna des leçons au peintre faïencier Alexandre Gaudry, auteur des charmantes poteries dont nous nous occupons; on y voit des animaux et des personnages sur terrasses, des sujets pastoraux, des scènes tirées des fables de la Fontaine, en un mot tout ce que l'on est habitué à rencontrer sur les faïences de Sceaux.

Quant aux fleurs, elles étaient peintes par Jean-Baptiste Desmuraille, artiste justement réputé; dans ses bouquets, les tulipes, les roses et surtout les œillets se répètent fréquemment; le violet, le rouge d'or

un peu moins pur que dans les œuvres lorraines et un beau vert de cuivre secondent les inspirations du peintre. Comme dans les porcelaines, un filet, souvent rouge ou brun, parfois doré, circonscrit les pièces, et les bordures à peignes ou déchiquetées en bleu, rouge et vert enrichissent le pourtour.

Grâce aux recherches de M. le docteur Lejeal, la marque des produits amandinois est désormais connue et indiscutable, sinon parfaitement expliquée ; elle se compose d'un chiffre compliqué où des *f* croisés forment la lettre A; deux autres lignes croisées inférieures semblent des S combinées avec un P. Nous avons relevé un signe quelque peu différent, bien que composé des mêmes éléments sur un porte-huilier à fin décor rouennais :

Fauquez ne s'est pas borné d'ailleurs à la fabrication de la faïence ordinaire ; le renom de la poterie anglaise était venu jusqu'à lui, et il voulut montrer, dans ce genre comme dans l'autre, sa haute capacité. La terre de pipe amandinoise est bien travaillée, mais un peu jaune d'émail ; le décor en camaïeu ou en couleurs variées est parfois rehaussé de filets d'or. Il semble que le fabricant ait apporté plus de soin dans la marque de ce genre de faïence que dans l'autre ; voici les chiffres que nous avons rencontrés:



Les deux F de Fauquez n'y peuvent faire doute, et les initiales du nom de la fabrique placés de chaque côté du chiffre sont aussi facilement explicables.

Nous ne terminerons pas ce que nous avions à dire des fabrications de la Flandre française sans insister sur une observation importante : au point de vue technique, les faïences de cette province ne peuvent guère se distinguer de celles de Delft ; elles sont produites avec les mêmes éléments. Elles se trouvaient en concurrence sur le marché français par suite de l'arrêt du 30 mai 1730 qui, en vertu de la convention passée avec la Hollande, le 8 décembre 1699, décidait que « la porcelaine contrefaite ou fayance d'Hollande, ne payerait que dix livres du cent pesant à l'entrée du royaume. »

Pour favoriser autant que possible notre industrie, il fallut qu'un arrêt du 31 août 1728 supprimât le droit de la derle ; nous donnons les principales dispositions de ce curieux document :

« Sur ce qui a été représenté au roy, étant en son Conseil que les ouvrages de terre ou services de cuisine, comme pots, plats et autres choses semblables, venant de l'étranger pour la Flandre française et pays conquis, étant déchargés des droits d'entrée du tarif de 1671, les fabricants étrangers de ces sortes d'ouvrages avaient un avantage considérable sur ceux de même espèce qui se fabriquent dans les pays conquis, en ce que la derle ou terre propre à ces poteries, que les entrepreneurs de manufactures de la Flandre sont obligés de tirer de l'étranger, se trouve assujettie aux droits d'entrée par le même tarif de 1671.

« La derle ou terre propre à faire porcelaine demeurera déchargée des droits à l'entrée de la Flandre. »

ILE-DE-FRANCE

C'est naturellement autour de la capitale, cœur du pays, foyer de la civilisation moderne, que se concentrent les efforts du progrès ; on pourrait donc rigoureusement résumer l'histoire de la céramique en exposant les labeurs et les découvertes dont Paris et les environs ont été le théâtre. Mais, pour échapper au reproche de partialité, nous allons simplement, ici, comme ailleurs, suivre les faits dans l'ordre géographique et par départements.

Paris. — Nous n'avons pas besoin de rappeler combien notre sol est riche en argiles plastiques ; dès la plus haute antiquité, Lutèce se distinguait par la fabrication de ses poteries diverses ; aussi, les fouilles opérées pour les travaux publics, les curages de la Seine, ont ils mis au jour des fragments de tous genres et de tous âges, depuis la belle poterie rouge, dite samienne, les poteries barbares de l'époque franque, jusqu'aux vases vernissés du moyen âge et aux essais sigillés de la Renaissance. Il demeure ainsi hors de doute que l'on a fait ici tout ce qu'on pouvait faire ailleurs.

Où placer toutefois les commencements de la fabrication moderne? De Thou écrit en 1603 que « Henri IV éleva des manufactures de fayance, tant blanche que peinte, en plusieurs endroits du royaume, à Paris, à Nevers, à Brissambourg en Saintonge, et celle qu'on fit dans ces différents ateliers fut aussi belle que la fayance qu'on tirait d'Italie. »

En 1659, des lettres patentes étaient accordées pour garantir les faïenciers contre les envahissements des autres corporations ; une quit-

tance de droits des maîtres jurés de la communauté est signée : Marin Regnault, Pierre Dangreville, François Chamois et Étienne Ronssin. Pourtant c'est seulement en 1664 que nous trouvons le premier titre officiel autorisant l'établissement d'une faïencerie; voici ce curieux document :

« Louis par la grâce de Dieu, etc., notre bien amé Claude Reverend, marchand grossier, bourgeois de notre bonne ville de Paris, nous a très-humblement fait remontrer qu'il a, par ses peines et travaux, dans les voyages qu'il a faits en divers pays étrangers, trouvé un secret admirable et curieux qui est de faire la fayence et *contrefaire la porcelaine aussi belle et plus que celle qui vient des Indes orientales*, lequel secret il a mis dans sa perfection en Hollande où il en a fait quantité, dont la plupart y est encore. Mais comme il ne peut continuer à faire ladite porcelaine sans en donner connaissance aux étrangers, de quoi ils se pourraient à l'avenir prévaloir au détriment dudit exposant : ayant jugé qu'il serait plus à propos de communiquer son secret et en donner la parfaite connaissance aux Français qui l'ont jusqu'à présent ignoré, ce qui leur serait un grand avantage, le sachant, à cause qu'il ne se trouve personne dans notre royaume qui puisse faire tels ouvrages que l'exposant, lesquels nos sujets sont obligés d'aller chercher chez les étrangers, ce qui fait que l'achat d'iceux cause que les deniers sortent de France; aussi, il ne serait pas juste ni raisonnable qu'après que ledit exposant aura mis son secret au jour, où il lui convient faire de grandes dépenses pour l'établissement de la fabrique desdits ouvrages, il fut privé du fruit de ses travaux si quelqu'un avait la même faculté que lui d'en faire et d'en tirer d'Hollande ; ce qui causerait sa ruine totale ; c'est à quoi il est nécessaire de pourvoir. A CES CAUSES, savoir faisons, voulant faire connaître à un chacun l'estime particulière que nous avons de la personne dudit Reverend, à cause de ses rares qualités, et secret admirable, et désirant le favorablement traiter en considération de l'avantage que le public peut tirer de l'établissement de ladite fabrique en notre royaume sans avoir recours aux étrangers; nous lui avons de notre grace spéciale, pleine puissance et autorité royale, permis, accordé et octroyé, permettons, accordons et octroyons par ces présentes, signées de notre main, la faculté de fabriquer ladite faïence et contrefaire la porcelaine à la façon des Indes, dans notre ville de Paris ou aux environs es lieux les plus commodes qu'il jugera

à propos, comme aussi de faire venir en notre royaume celle qu'il a faite et fabriquée en Hollande, pour être distribuée et vendue au public, en payant toutefois nos droits par ce dûs, et faisons très-expresses inhibitions et défenses à toutes sortes de personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'en faire fabriquer trente lieues à la ronde de Paris, ni en faire venir d'aucun pays étrangers pour en vendre ni débiter autre que ledit exposant ou ceux qui auront droit de lui pendant cinquante années, à peine de confiscation desdites faïences et porcelaines, dix mille livres d'amende, moitié applicable à l'hôpital général et l'autre moitié audit exposant pour son dédommagement; à laquelle ils seront contraints en vertu des présentes, ce qui sera exécuté nonobstant oppositions ou apellations quelconques, et s'il en intervient aucunes, nous nous en réservons et à notre conseil la connaissance et icelle interdisons à tous autres Cours et Juges. Si nous donnons en mandement au Prévôt de Paris, etc., car tel est notre plaisir. En témoin de quoi nous avons fait mettre notre scel à cesdites présentes données à Paris le vingt-un avril, l'an de grâce mil six cent soixante quatre, de notre règne le vingt et unieme. Signé Louis, et sur le repli, par le Roi, De Guenegaud, et au dos est écrit :

« Par sentence rendue par M. le Lieutenant civil sur les conclusions de M. le Procureur du Roi aujourd'hui, les présentes lettres ont été enregistrées au greffe civil du Châtelet de Paris, par moi, greffier soussigné, le 19 mai 1664. Signé : Sagot. »

Qu'étaient donc devenues les fabriques parisiennes et la corporation des verriers faïenciers pour qu'un pareil privilége fût accordé, et quel était donc le mérite des œuvres de Réverend pour qu'il profitât à ce point de la faveur royale?

Aujourd'hui les faïences de Réverend sont bien connues, leur facture est excellente; minces, blanches d'émail, peintes en émaux polychromes nets et souvent excessivement purs, elles peuvent, ainsi que le disaient les lettres patentes, rivaliser avec ce que la Hollande a fait de mieux; il faut l'avouer même, ce sont presque des contrefaçons dans le plus grand nombre des cas, et Réverend cherche si bien lui-même à tromper les consommateurs, que sa marque, dont nous parlerons tout à l'heure, ne paraît avoir été choisie que pour imiter certaines signatures hollandaises. On a été plus loin, des écrivains ont prétendu qu'il n'avait sollicité et obtenu son privilége que pour cou-

vrir l'introduction de marchandises faites à l'étranger. Ceci ne peut se soutenir ; d'une part, le potier bourgeois de Paris n'avait point à dissimuler des importations de l'espèce, puisqu'il était autorisé légalement à les faire ; d'un autre côté, on se demande quel avantage il aurait trouvé à faire entrer des marchandises étrangères comme fabriquées par lui, puisqu'il était soumis à payer, pour les unes comme pour les autres, les droits portés au tarif.

Il est évident pour nous que Révérend a fabriqué à Paris. Où ? Nous



Plat de Claude Révérend. (Collection A. J.)

ne saurions le dire, mais nous sommes dans la même ignorance à l'égard de beaucoup d'autres usines parisiennes, même d'une époque très-rapprochée de nous. Les travaux peuvent se diviser en plusieurs groupes : voici d'abord deux coupes à reliefs d'une excessive blancheur et ornées seulement en rouge et or, d'une bordure et de deux ombres de soleil ; ces pièces, de la collection Patrice Salin, sont évidemment un hommage destiné à Louis XIV, dont elles portent l'emblème. Le second groupe, de facture et de style hollandais, se compose de vaisselles à bordures composées de rinceaux inspirés de la poterie chinoise avec fleurs et oiseaux ; au centre, dans un encadrement léger, sont des

figures en costumes français de l'époque de Louis XIV, avec des inscriptions explicatives telles que : *la comédienne*, *l'officier*, *le marchand ambulant*, *etc*. Dans ce groupe, le bleu est pur et doux, le rouge de fer un peu pâle et le vert est obtenu par mélange de bleu et de jaune, ce qui le rend sourd et un peu louche; pourtant l'ensemble est harmonieux et d'un bel aspect. Le troisième groupe, tout oriental, offre des pièces à plantes et oiseaux chinois, à compartiments verts et blancs chargés de fleurs de gingembre, de bouquets et autres motifs déviés de la porcelaine coréenne ou chinoise; c'est là qu'il est fort difficile de distinguer les œuvres de Réverend des produits purement hollandais.

Mais la marque, dira-t-on? Cette marque la voici : elle est composée des lettres AR conjuguées qui, comme nous venons de le faire pressentir, n'ont pas un rapport direct avec le nom du fabricant; quelques curieux ont prétendu qu'il y fallait voir trois initiales, RAP signifiant : Réverend à Paris; ceci nous paraît trop subtil, et préjuge d'ailleurs le siége de l'usine, tandis que les lettres patentes autorisent Réverend à s'établir dans la ville ou ailleurs. Pour nous, la raison d'être du chiffre est toute dans l'intention d'imiter les signatures renommées de la Hollande, notamment celle du Delft doré à l'APK, et quelques autres si voisines de l'AR qu'on les distingue avec peine. Cette contrefaçon des marques était chose si commune en Hollande, que l'on verra plus loin par quel moyen les magistrats de Delft durent y mettre ordre.

Il éxiste au surplus des faïences tellement identiques à celles de Réverend qu'on peut les croire destinées à faire partie d'un même service, et qui sont marquées de chiffres particuliers tels que celui-ci : nous l'avons rencontré sur des assiettes entourées de lambrequins alternant avec de grosses fleurs de lis; des compotiers entourés d'oves en relief et avec fonds partiels verts nous l'ont offert concurremment à cet autre, qu'on n'oserait formellement attribuer à Réverend.

Maintenant, doit-on croire que ce faïencier a joui de son privilége pendant la longue période qui lui était assignée? Nous ne le pensons pas. Parvenu sans doute assez vite à la fortune, il aura laissé tomber sa fabrique; c'est du moins ce qu'on peut induire du silence gardé à son égard par les lettres patentes délivrées postérieurement aux siennes.

De 1664 à 1720 nous ne trouvons pourtant aucun document sur les usines de Paris; cela s'explique : si les poteries de Réverend se confondent avec celles de Delft, les autres sont perdues parmi les produits normands qu'elles imitent. La rue de la Roquette, au faubourg Saint-Antoine, était alors, comme elle est encore, le grand centre de l'industrie céramique; vers 1720, on y trouve François Hébert allié à la famille



Pot de pharmacie de Digne. (Collection de M. Paul Gasnault.)

Chicanneau; c'est Genest en 1730, auquel succède Jean Binet en 1750; vers le même temps paraît Digne, dont les produits sont connus, grâce aux recherches de M. Riocreux : c'est ce faïencier qui a livré à la pharmacie de la duchesse d'Orléans des pots armoriés, ornementés dans le style de Rouen et exécutés les uns en bleu, les autres en bleu et jaune citrin. Un autre céramiste établi, depuis 1774, rue de la Roquette, aux Trois-Levrettes, travaillait encore en 1784. En 1788, Gournay cite, pour la faïence blanche et brune, veuve Dague, Digne, Dubois;

pour la faïence blanche : Olivier, veuve Petit et Robillard, Tourasse. Il y a plusieurs choses à faire ressortir de cette liste : Digne semblerait avoir abandonné la fabrication de luxe pour la terre brune, dite à feu; son établissement passa d'ailleurs, d'après les documents conservés à Sèvres, dans les mains d'un nommé Gauthier. Quant à Olivier, c'est un nom qui doit s'appliquer à plusieurs céramistes; le plus ancien travaillait encore à la terre émaillée peinte en 1788, et il eut pour successeur immédiat Masson. L'autre Olivier, dont M. Champfleury possède des faïences parlantes doublées de brun (terres à feu), est l'auteur du poêle offert à la Convention, et figurant la Bastille. Cette pièce historique est classée au Musée de Sèvres.

Un mot maintenant sur un établissement important, la *Manufacture royale* de terre d'Angleterre. Edme, qui la dirigeait en 1749, épousait, le 31 août de cette même année, Marie-Claude Serrurier, fille d'un marchand de drap de Nevers; en 1754, son siége, d'après un livre intitulé *Géographie de Paris*, était rue de Charenton. Le *Guide des amateurs et des étrangers*, par Thiery, dit, en 1787. « Cette manufacture de terre, à l'instar de celles d'Angleterre, est établie au bas du boulevard, à l'angle de la rue Saint-Sébastien. On y trouve des services complets en plats, assiettes, tasses, etc., et l'on y exécute toutes les commandes. » Enfin, deux ans plus tard, l'*Almanach général des marchands, négociants et armateurs*, en affirmant que « les ouvrages qui en sortent sont avantageusement connus du public, » ajoute que l'entrepreneur est M. Mignon.

On le voit donc, le bagage céramique de la grande ville est complet, et si les ouvrages qu'elle a produits sont confondus dans le grand tout innommé, c'est précisément à cause de l'activité fiévreuse d'un centre où tout ce qui était nouveau, tout ce qu'adoptait la mode, était immédiatement imité.

La figure que nous avons donnée de l'une des pièces de Digne fera comprendre mieux que tous les raisonnements combien il était facile de croire, à son style, qu'elle sortait de Rouen; de même pour l'œuvre des autres fabricants qui, paraît-il, n'avaient point adopté ici de marque particulière.

Quant à la faïence fine, terre de pipe ou terre d'Angleterre, comment la distinguer du modèle? comment oser mettre un nom, même sur les plus belles pièces, lorsque l'on sait que cette prétendue importation fut

une invention française et que, bien avant qu'il nous vînt d'outre-Manche des entrepreneurs étrangers, on en faisait sur tous les points du royaume?

SCEAUX. Il existait à Sceaux, à l'entrée de la rue des Imbergères et en face du petit château des Princes, une fabrique de poterie commune appartenant à un architecte appelé De Bey, qui y exploitait les produits d'une terre voisine, dite fosse ou trou aux glaises. Il voulut agrandir le cercle de ses opérations, et, après s'être assuré le concours de Jacques Chapelle, faïencier, il loua, le 17 juillet 1748, un grand bâtiment en pierres de taille construit auprès de sa première usine.

Les premiers essais ne répondirent pas aux espérances des entrepreneurs, et, pour accroître leurs ressources, ils formèrent une association composée ainsi : Chapelle, Delanée, Minard, de Châteauneuf et De Bey.

Cette seconde société ne fut pas plus heureuse que la première, l'accord ne put s'établir entre ses membres et elle fut rompue en 1749. Malgré ces difficultés, De Bey, confiant dans les talents de Chapelle, ne désespérait pas de l'avenir, et, le 9 mai 1750, il intervint entre eux un traité pour la fabrication en commun de la *faïence japonée;* ce que Chapelle appelait ainsi, c'était une poterie émaillée d'une grande finesse de pâte, décorée au moufle de délicates peintures cherchant à imiter la perfection du décor des porcelaines du Japon. Son ambition allait plus loin encore : il cherchait le secret de la pâte de cette même porcelaine, et ses tentatives promettaient une réussite complète.

La manufacture de porcelaine de France fut informée de ces entreprises audacieuses et elle en arrêta les effets en faisant signifier à Chapelle les arrêts officiels qui assuraient son privilége et en lui ordonnant de cesser ses travaux. Madame la duchesse du Maine, assez peu puissante à cette époque, couvrait pourtant de sa protection l'établissement naissant, et si l'on ralentit les essais de porcelaine, on travailla toujours la faïence. Mais, le 23 janvier 1753, la duchesse mourut, ses armes durent disparaître de la grille d'entrée de la manufacture, qui se trouva ainsi dénuée de tout patronage.

Toutefois, les démarches incessantes de Chapelle, sa persistance dans le travail, finirent par avoir raison du mauvais vouloir des autorités; il obtint sa taxation d'office et l'autorisation de continuer son exploitation, par un arrêt du 23 juin 1753, dont la teneur est assez curieuse

pour que nous en donnions l'extrait : « Sur la requête présentée par le sieur Jacques Chapelle contenant qu'il aurait établi depuis environ deux ans au village de Sceaux une manufacture de terres-faïence dont il a seul le secret, que les ouvrages qu'il y fait fabriquer sont goûtés du public à cause de leur bonté et de leur propreté et que le débit en augmente tous les jours ; que cet établissement occupe un grand nombre d'ouvriers, etc. »

La faïence de Chapelle était effectivement des plus remarquables ; fine, enrichie de moulures et de reliefs, couverte d'un émail blanc et uni, elle recevait une décoration charmante de bouquets et emblèmes ; de groupes d'Amours se jouant dans les nuages ; de délicates figures dans des paysages ; tout cela entouré d'arabesques en couleurs ou en or, de guirlandes de laurier, formait un ensemble non-seulement propre, mais des plus élégants.

Débarrassé d'ailleurs de son associé, qui ne lui prêtait aucun secours, Chapelle développa rapidement la production et parvint à un succès véritable. Après dix ans de labeur, il loua sa manufacture, le 12 juin 1763, et pour une période de neuf ans, à l'un de ses meilleurs peintres, Jullien, qui, depuis 1754, travaillait avec lui. Celui-ci s'associa Charles-Symphorien Jacques, sculpteur, tourneur et modeleur de talent. Quelles furent les conditions de cette exploitation ? comment Jacques et Jullien qui reprirent de Barbin la porcelainerie de Mennecy protégée par le duc de Villeroy, purent-ils gérer en même temps deux établissements si différents et si éloignés l'un de l'autre ? C'est un fait difficile à expliquer, et que M. le docteur Thore, à l'intéressant mémoire duquel nous empruntons une partie de ces détails, ne cherche pas lui-même à discuter. Il accepte l'ubiquité de nos deux artistes parce que, sans doute, des documents officiels lui montrent leur passage dans les deux usines.

Le 29 avril 1772, c'est-à-dire à l'expiration du terme de sa location, Chapelle vendit définitivement sa fabrique à Richard Glot, écuyer et fourrier des logis du roi, demeurant à Paris, rue Saint-Denis, porte Saint-Sauveur : Glot était un sculpteur habile, et, en achetant le matériel d'une fabrique, il avait stipulé en même temps l'acquisition de tous les secrets et procédés de son prédécesseur ; aussi, loin d'amener un ralentissement dans la production, l'arrivée du nouveau possesseur fut une cause d'extension pour les travaux de tous genres ; les groupes et

figures se multiplièrent sous les formes les plus gracieuses. Glot obtint vers 1775 la protection du duc de Penthièvre, grand amiral de France, et dès ce moment la fabrication de la pâte tendre fut reprise avec une grande activité. Nous donnerons ailleurs les signalements de cette charmante poterie ; quant à la faïence, son développement commercial put nuire peut-être à sa perfection, mais elle resta toujours digne de figurer parmi les plus fines et les mieux peintes.

Ce n'est pas chose rare, au dix-huitième siècle, de voir les établissements consacrés aux industries d'art commencer par des chefs-d'œuvre et décliner en se développant ; telle est l'histoire de la faïence de Sceaux.



Jardinière de Sceaux. (Collection de M. Maze Sencier.)

Au moment de ses luttes, Chapelle ne pouvait se soutenir que par une production de choix, et ses premiers ouvrages se recommandent par tous les mérites; c'est même là le seul caractère qui puisse les faire reconnaître, car il n'y appliquait aucune marque; ses jardinières, toutes élégantes de formes, à reliefs heureusement combinés, sont peintes avec goût ; rien n'est plus gracieux que celle possédée par M. Édouard Pascal et sur laquelle ressortent en camaïeu rose des groupes d'Amours dans des nuages ; à une certaine distance, on croirait voir l'une des porcelaines remarquables sorties de l'atelier de Vincennes. D'autres, exécutées en émaux polychromes d'un ton pur, montrent des groupes de personnages, des oiseaux, des fleurs ; celle dont nous donnons la figure est l'un des chefs-d'œuvre du genre.

Établir la limite où cessent les travaux de Chapelle, où commencent ceux de Glot, serait une entreprise téméraire; pourtant nous croyons pouvoir attribuer à ce dernier une charmante soupière oblongue qui figure au musée de Sèvres ; le couvercle est surmonté d'un petit groupe de deux Enfants nus que nous avons retrouvés en porcelaine tendre et qui doivent être sortis de l'ébauchoir de l'habile sculpteur. La pièce est d'ailleurs enrichie de toutes les ressources du décor peint, fonds partiels lilas, bouquets, etc., et peut à juste titre être classée parmi les meilleures productions de la direction nouvelle. Dans les choses plus courantes on peut encore trouver des vaisselles à bouquets jetés, à semis de bluets du genre de la porcelaine à la Reine, qui, bien qu'indiquant une décadence relative, sont encore fort estimables.

Nous n'avons jamais rencontré aucune faïence de Sceaux marquée des lettres SX, qui sont, au contraire la signature constante des porceloines tendres, comme nous le verrons plus loin. Protégé par le duc de Penthièvre, grand amiral de France, Glot choisit pour signe une ancre tracée en couleur et surmontant parfois le mot : SCEAUX. Ce genre de marque n'a jamais fait doute pour personne ; mais il en est une autre dont on ne s'explique pas la raison d'être, car lorsqu'une usine est avantageusement connue, elle a tout intérêt à conserver le signe qui fait distinguer ses produits; nous voulons parler des lettres SP qui peuvent s'interpréter par Sceaux-Penthièvre. Les faïences généralement inscrites de ces lettres sont d'une pâte jaune ayant une apparence de terre de pipe; les peintures y manquent de fraîcheur, et nous nous étions refusé d'abord à les croire sorties des mains de Glot ; pourtant une pièce de la collection Paul Gasnault a bientôt levé tous nos doutes : c'est une urne couverte en faïence très-blanche et très-fine; le culot est entouré de feuilles peintes en vert nuancé de jaune ; sur le corps, des médaillons exécutés en camaïeu gris, représentent des Nymphes et des Amours ; un semé de bouquets de fleurs en émaux vifs, un peu secs même, est très-soigneusement peint; enfin sous le pied du vase on

SP

trouve, non-seulement les deux lettres dont il a été question plus haut, tracées dans la même forme, mais encore l'ancre emblème du grand amiral protecteur de la fabrique. C'est là un de ces faits contre lesquels il n'y a rien à objecter, bien qu'ils semblent renverser les lois habituelles de la logique. Ici même cette preuve d'un changement de marque dans l'usine

de Glot a une conséquence inattendue ; elle prouve que cet entrepreneur, non content de ses productions en faïence et porcelaine tendre, a voulu s'essayer dans la pâte dure. Nous citerons plus loin une trembleuse en porcelaine réelle marquée de l'SP.

Malgré cette preuve de la variabilité des signatures de Glot, nous ne pouvons nous décider encore à mettre à son actif les signes oP, qu'on trouve sur de fines poteries données, en Angleterre, à Bourg-la-Reine, nous ne savons pourquoi.

Le mot : SCEAUX, seul, se lit sur des spécimens du commencement de la révolution. A cette époque, Glot, homme de valeur, avait obtenu, par sa fortune et ses connaissances personnelles, une position éminente ; il était maire de la localité, et, lorsqu'il avait fallu protester au nom de l'industrie céramique contre le traité avec l'Angleterre, c'est lui qu'on avait choisi pour faire entendre les doléances communes. Cette situation hors ligne lui suscita plus tard des persécuteurs ; il avait adopté avec enthousiasme les principes de 1789 ; mais lorsqu'il vit l'abîme vers lequel les hommes de 93 conduisaient la France, il lutta courageusement contre eux et fut bientôt mis en état d'arrestation. Après avoir recouvré la liberté, il chercha à se défaire de son établissement et le céda, le 26 messidor an III (14 juillet 1795), moyennant une rente de 6,000 livres, à Pierre-Antoine Cabaret. Ce fut la fin de la fabrication artistique, le nouveau propriétaire n'ayant d'autre but que de produire en grande quantité une simple vaisselle d'usage.

Bourg-la-Reine. — D'après un rapport de M. Buchet, inspecteur de police de la ville de Paris, en date du 19 août 1774, document en la possession de M. Riocreux, la fabrique de Bourg-la-Reine aurait été établie, sous la protection du comte d'Eu, par Jacques et Jullien, déjà possesseurs de la manufacture de Mennecy et exploitants, par location, de celle de Sceaux.

Le 27 juillet 1773, dit M. le docteur Thore, Jacques et Jullien inscrivaient au registre du lieutenant de police la déclaration de leur marque, qui devait être BR pour Bourg-la-Reine, et DV pour Mennecy-Villeroy.

Nous avons déjà exprimé des doutes sur l'exactitude de documents dont la concordance est difficile à établir ; il est presque notoire que c'est à raison de la cessation du bail des bâtiments d'exploitation, à Mennecy, que Jacques et Jullien transportèrent leur matériel à Bourg-

la-Reine. La protection du duc de Villeroy leur fut-elle continuée? durent-ils solliciter celle du comte d'Eu? Comment, d'ailleurs, pouvaient-ils suffire à la fois aux travaux de Mennecy et à ceux de Sceaux? Tout cela ne peut guère s'expliquer.

Dans tous les cas, Joseph Jullien ne travailla pas longtemps à Bourg-la-Reine : il y mourut le 16 mars 1774, âgé de 49 ans, et fut remplacé par son fils Joseph-Léon. En 1780, celui-ci et Jacques père dirigeaient encore la fabrique. Lorsque Jullien fils quitta, C.-S. Jacques devint l'associé de son père, qui mourut aussi à Bourg-la-Reine, âgé de 77 ans, le 26 germinal an VII (15 avril 1799).

On connaît les porcelaines tendres de Bourg-la-Reine et nous les décrirons ailleurs, mais nous ne savons s'il est sorti de l'usine des faïences d'art. Il est assez probable que c'est après la chute de la poterie translucide que se développa la belle fabrication de faïence blanche, qui continue encore.

M. Chaffers attribue à Bourg-la-Reine les faïences finement peintes d'oiseaux, d'insectes, etc., qui sont marquées oP.

Gros-Caillou. — Thierry, dans son *Guide des étrangers voyageurs à Paris*, dit : « En prenant la rue de la Vierge..., on rentre dans la rue de la Paroisse ou de Saint-Dominique. On y trouve, à côté du jardin des sœurs de la Charité, la manufacture de faïence de la veuve Julien. Cette manufacture était ci-devant établie à Sceaux, près Paris. » Ceci est une erreur; en 1787, la fabrique de Sceaux était encore en pleine activité, puisque Glot l'a conservée au delà de 1791. L'usine du Gros-Caillou fut sans doute établie, vers 1784, par la veuve Julien associée à Bugniau, au moment où Jacques seul resta maître de Bourg-la-Reine.

Saint-Denis. — C'est dans l'île où naguère les Parisiens allaient s'ébattre, et probablement dans les dépendances du château de M. Laferté, ancien fermier général, que la fabrique avait son siége; tout ce que nous avons pu apprendre de quelques vieillards habitants de l'île, c'est qu'au moment où des fouilles étaient effectuées sur l'emplacement de l'usine, pour des constructions nouvelles, on trouva une grande quantité de débris de faïence, assez commune de décor et qui devait ressembler à la vaisselle de Rouen et de Paris.

Mont-Louis. — La liste de Glot fait connaître qu'en 1791 deux fabriques étaient en activité à Mont-Louis. Ce devaient être deux senti-

nelles avancées du faubourg Saint-Antoine. Mont-Louis, on le sait, est le lieu contigu à la ville où le père la Chaise avait établi sa maison de plaisance, devenue depuis la grande nécropole de Paris.

VINCENNES. — Ce lieu, illustré par les premiers essais de la manufacture de porcelaine de France, peut-il prétendre à obtenir aussi une page dans l'histoire de la faïence? Sans nul doute. Au moment où Gravant parvint à régulariser la production de la porcelaine à pâte tendre, il n'en continua pas moins à se livrer à des expériences de tous genres, et, dans ses loisirs, il aimait surtout à chercher les moyens de faire progresser la faïencerie, son ancienne industrie. Nous rencontrons une preuve de cette préoccupation dans la curieuse collection de notre ami M. Paul Gasnault; ce sont deux jardinières d'une pâte mince et travaillée avec soin ; le fond en est bleu turquoise, des médaillons réservés sont ornés de fins bouquets ; enfin, dans l'impuissance de faire mieux sans doute, l'artiste a enrichi ses fonds de quelques rehauts d'or posés à froid. L'ensemble rappelle complétement la porcelaine, et, pour ajouter sans doute à la ressemblance, la marque aux deux L croisés figure en dessous. C'est là une de ces choses hors ligne qui ont le double mérite de la parfaite exécution et de la rareté.

En 1767, un sieur Maurin des Aubiez obtint à son tour d'établir à Vincennes une manufacture de faïence imitation de Strasbourg, et de porcelaine dure. L'homme qui devait être l'âme de l'entreprise n'était autre que le remuant Pierre-Antoine Hannong, qui, n'ayant pu réussir en Lorraine, ni vendre à Sèvres le secret de la pâte dure, cherchait à se créer des ressources en montant une usine particulière. Mais Hannong produisit peu, ses associés se lassèrent et la fabrique ferma, malgré son privilége de vingt ans.

SAINT-CLOUD. — Y a-t-il eu à Saint-Cloud plusieurs manufactures de faïence? Il faudrait bien l'admettre si l'on voulait conserver à ce lieu les produits qui lui sont attribués dans les collections publiques ou privées.

En 1690, l'Almanach d'Abraham de Pradel dit : « Il y a une fayancerie à Saint-Cloud où l'on peut faire exécuter tels modèles que l'on veut. » Il s'agit là, sans doute, de l'établissement dirigé par Chicanneau père, qui travaillait à la découverte de la porcelaine tendre, dont il laissa le secret à sa veuve et à ses enfants. Le point difficile serait de trouver un type qu'on pût raisonnablement attribuer à ce

potier célèbre de son vivant, et immortalisé par sa découverte ingénieuse.

En 1865, la question fit un pas important; M. Fleury envoya, pour l'exposition rétrospective faite par les soins de l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, une magnifique assiette décorée en

StC T

bleu de fines arabesques, et marquée, comme la porcelaine tendre : Saint-Cloud, Trou. Cette belle pièce répondait parfaitement aux descriptions enthousiastes faites par le *Mercure* et les autres publications du dix-huitième siècle; mais, en réalité, elle ne pouvait être antérieure à 1706, époque à laquelle Trou fut reçu dans la corporation des émailleurs, verriers-faïenciers, ainsi qu'il est prouvé par son diplôme que nous conservons. La faïence antérieure offrait-elle les mêmes caractères de pureté, de finesse et de soin ?

On peut le croire en se reportant aux plus anciens types de la porcelaine tendre, tous inspirés des arabesques des petits maîtres français, et en prenant dans leur valeur absolue les éloges d'Abraham de Pradel. Aussi, éclairé par la pièce de M. Fleury, nous nous mîmes à la recherche des faïences de Saint-Cloud, et bientôt il nous fut prouvé qu'elles étaient assez nombreuses; c'était d'abord une paire de pitong ou vases rouleaux appartenant à M. Édmond Le Blant, membre de l'Institut, et décorés tous deux dans le style des premières porcelaines, l'un sur émail blanc, l'autre sur fond jaune soufre; puis, dans toutes les collections, perdues au milieu des spécimens rouennais, de charmantes poudrières à sucre, des salières, des assiettes, reconnaissables à leur façonnage délicat et plus encore à leur ornementation fine et capricieuse inspirée par un goût pur et une recherche exceptionnelle.

Maintenant à qui attribuer des faïences lourdes et très-communes de décor, classées à Sèvres sous la rubrique de Saint-Cloud ? On y voit en bleu foncé et chatironné de noir des bordures et dessins imités grossièrement de la poterie rouennaise; sur une pièce la lourde caricature d'un frère quêteur, capucin encapuchonné chargé de la besace, rappelle, dit-on, la corporation qui siégeait à Saint-Cloud. Si telle est l'origine des faïences qui nous occupent, il y a eu évidemment deux fabriques à Saint-Cloud, car rien de semblable n'a pu sortir de l'usine de Chicanneau.

Sèvres. — Lorsque l'établissement royal eut fixé son siége dans

cette localité, il est probable que des industries d'ordre secondaire vinrent se ranger autour de lui ; nul astre ne gravite sans entraîner ses satellites ; on prétend donc qu'il y eut à Sèvres une manufacture de faïence ; jusqu'ici pourtant on n'en a pas signalé les produits. Il n'en est pas de même de la faïence fine ou terre de pipe ; vers 1785, un sieur Lambert en produisait une aussi remarquable par ses formes cherchées que par l'élégance du décor. Le musée céramique possède de lui un vase de bon style, à colorations douces, qui montre éloquemment l'influence des bons modèles et de la haute émulation dans les industries d'art. Malheureusement les faïences fines de Lambert ne portent aucune marque ; le style et la coloration sont les seuls signes auxquels on puisse les reconnaître.

MEUDON. — Il paraît avoir existé dans ce lieu une fabrique de faïence commune, vers 1726 ; on cite à cette date un saladier à l'intérieur duquel figure un atelier de serrurier avec ses ustensiles et des ouvriers en travail ; il aurait été fait pour un sieur Claude Pelisie, serrurier du roi pour les châteaux de Meudon, de Bellevue et de la *manufacture de Sèvres*. Ce titre est difficile à concilier avec la date de 1726, puisque la manufacture de porcelaine a été créée en 1756. Au surplus, que le chiffre ait été mal lu, ce qui est probable, ou que M. Pelisie n'ait pas fait la grille de Sèvres, la faïence à son nom n'en est pas moins fort peu digne d'intérêt artistique.

MANTES. — L'Annuaire de la Nièvre pour l'année 1843 répétait, d'après les *Archives de la ville de Nevers*, de Parmentier, que des lettres patentes avaient été accordées en juin 1668, à la ville de Mantes pour la création de faïenceries. Nous n'avons trouvé nulle part ailleurs mention de cette autorisation, et nous ne connaissons aucun produit qui paraisse pouvoir être sorti de Mantes ; nous inscrivons donc ici ce nom sous toutes réserves.

AVON. — Nous rappelons ce que nous avons dit page 375 touchant les figurines et faïences sigillées sorties de cette usine. Elle travaillait sous Louis XIII et rien ne prouve qu'elle ait subitement disparu ; il n'est donc pas impossible qu'on rencontre un jour de ses produits appliqués aux usages modernes.

BOISSETTE ou BOISSELLE-LE-ROY. — Établie en 1735, cette faïencerie fut acquise en 1777 par les sieurs Vermonet père et fils, qui y établirent des fours à porcelaine dure ; pendant quarante-quatre ans d'exer-

cice, elle a dû produire beaucoup, et si nous ne connaissons aucune faïence qui en soit sortie, c'est que, par leur genre, ces produits se confondent avec d'autres ; c'est donc aux amateurs du pays que nous faisons appel pour combler cette lacune de l'histoire céramique.

Melun. — La liste de Glot nous apprend que deux manufactures travaillaient dans cette ville en 1791. Il serait possible d'abord qu'il fallût compter parmi ces deux usines l'établissement de Boissette qui est tout voisin de la ville; mais, en supposant même que cela fût, il faudrait encore chercher la faïence de Melun.

Montereau. — Le 15 mars 1775, nous trouvons les lettres patentes d'établissement de cette fabrique ; en voici les principales dispositions.... « Sur la requête présentée par les sieurs Clark, Shaw et C[ie], natifs d'Angleterre, contenant qu'ils ont commencé à établir à Montereau une fabrique de faïence anglaise, que les essais qu'ils ont faits des terres à pipes, argiles et glaises qui se trouvent dans les environs de cette ville leur ont très-bien réussi pour la fabrication de la faïence anglaise dite *queens ware ;* que ces terres sont de nature à faire cette espèce de fayance beaucoup plus parfaite même que celle d'Angleterre puisqu'on peut lui donner le plus grand degré de blancheur; qu'en conséquence les suppliants se proposent de monter en grand leur manufacture et de former à cet effet des ouvriers et apprentifs du pays qu'ils dresseront à ce travail afin de fournir au public de cette sorte de faïence qui est d'une composition plus parfaite et plus durable que toutes celles du royaume et qu'ils établiront à meilleur compte que tout ce qui s'y est fabriqué jusqu'à présent; que les suppliants, qui ont tous femmes et enfants et qui, avec deux autres ouvriers qu'ils sont encore obligés de faire venir d'Angleterre, forment ensemble le nombre de dix-sept personnes, n'ont pu se déplacer sans beaucoup de frais; que d'ailleurs une entreprise de cette espèce, dont le capital formera par la suite un objet considérable, devant leur occasionner des dépenses infinies..., ainsi que les pertes qu'ils ont déjà eues et qu'il y aura encore à essuyer avant qu'ils puissent être bien au fait de gouverner le feu de bois, attendu qu'on ne brûle en Angleterre que du charbon de terre, etc... » ils demandaient donc divers priviléges qui leur furent accordés avec la permission d'établissement. Un second arrêt du 15 mars 1775 leur concédait, à compter du 1[er] janvier de ladite année, une allocation de 1,200 fr. par an et pour une durée décennale.

Avec de pareils encouragements on devait prospérer, et, en effet, en 1791, deux établissements fonctionnaient dans ce centre. On sait ce qu'est devenue la fabrication de Montereau réunie à celle de Creil.

Sinceny. — Cette importante localité céramique a été mise en lumière par un travail de M. le docteur Warmont, de Chauny; jusque-là les ouvrages de Sinceny étaient confondus avec ceux de Rouen, et aujourd'hui il est encore assez difficile de distinguer les vaisselles produites dans les deux ateliers par les mêmes artistes. Est-ce à dire que nous admettions avec certains écrivains que le Sinceny est du Rouen de deuxième catégorie? Non, précisément, et dès l'origine, le caractère de la fabrication du nouvel atelier, c'est une recherche extrême, un soin particulier.

Officiellement, Sinceny date, comme usine, du 29 janvier 1737, et ses lettres patentes d'établissement, données le 15 février suivant, furent enregistrées le 6 juin seulement. Mais des produits certains existaient dès 1734, déjà marqués de la lettre S accompagnée de deux points, seule signature officielle et constante de la fabrique; les autres, accidentelles, sont des sigles de peintres.

·S·

D'après les titres compulsés par M. Warmont, M. de Fayard, seigneur de Sinceny, aurait été le seul propriétaire de l'établissement; nous ne le nions pas; pourtant nous trouvons au registre des lettres patentes cette indication, au moins curieuse à consigner : *arrest portant permission au sieur de Soineux d'établir une manufacture de fayance en son chateau de Sanceny.*

La première période du décor est une inspiration évidente du style sino-normand; les assiettes de 1734, bien qu'à sujets rappelant des travaux champêtres ou des scènes familières, sont entourées d'une bordure en camaïeu bleu, où se retrouvent les fleurs franco-orientales du genre dit à la corne; un peu plus tard, les figures chinoises polychromes dominent, et les couleurs principales sont un bleu fondu, un jaune citrin très-pur et du vert brun. Enfin lorsque l'atelier est dans les mains rouennaises, les couleurs à la corne s'étalent avec toute leur vigueur, et des paysages à fabriques éclatent sous la vivacité de la touche et la



Jardinière de Sinceny.
(Collection de M. Paul Gasnault.)

multiplicité des détails. La pâte est d'ailleurs bien travaillée et l'émail un peu bleu, mais uni, est moins tressaillé que celui de Rouen.

Pierre Pellevé, premier directeur, et Léopold Maleriat, qui lui succéda bientôt, avaient appelé de Rouen Pierre Jeannot, Philippe-Vincent Coignard, Antoine Coignard, frère de celui-ci, Julien Leloup, Pierre Chapelle, Antoine Chapelle, Joseph Bedeaux. Des artistes de Lille vinrent également; c'est Claude Borne, qui travaille de 1751 à 1752, et André-Joseph Lecomte, qui y termine ses jours en 1765.

Pourtant, vers 1775, le goût de la vaisselle rouennaise commençait à s'éteindre, et, pour raviver la fabrique, le directeur, Chambon, imagina d'y introduire la peinture au petit feu dans le genre de Strasbourg; on expérimenta le rouge d'or, Pierre Bertrand et Charles Bertrand, son fils, furent appelés de la Lorraine ainsi qu'un peintre de Tournay, François-Joseph Ghail et Joseph le Cerf des Islettes. Les pièces à fleurs et à Chinois de cette période sont excessivement difficiles à reconnaître, tant l'imitation est parfaite.

Nous pourrions encore citer parmi les décorateurs de Sinceny Alexandre Daussy; parmi les potiers, Gabriel Morin, de Nevers, et Lamotte, enfin Félix-Joseph Novat ou Novack, Suisse, versé particulièrement dans la fabrication des poêles du genre alsacien.

·S· pellevé

·S.c.y.

Les plus beaux spécimens de Sinceny réunis à Paris sont dans les collections de MM. Ed. Pascal, Paul Gasnault, docteur Guérard, Patrice Salin et de madame Jubinal; outre la marque S, on voit sur une jardinière de M. Pascal le nom Pellevé; une rare signature est celle *S. c. y.* Le musée de Sèvres possède un grand plat ayant pour sujet deux grotesques qui se battent; il est signé des initiales du peintre de la Fontaine; sa belle bordure fond bleu à fleurs et fruits du style des Perses rappelle le vieux Rouen.

Rouy près Sinceny. — M. de Flavigny, seigneur d'Amigny-Rouy, fonda cette fabrique en 1790; il mourut sur l'échafaud en 1793, et sa veuve loua l'usine à un sieur Joseph Bertin, qui étendit la production. En 1804, le fils de celui-ci, M. Théodore Bertin, l'augmenta encore.

Les faïences de Rouy, toujours sans marques, se confondent avec celles de Sinceny.

Ognes près Chauny. — Cette fabrique paraît avoir été érigée par René Dumoutier de la Fosselière, propriétaire du lieu de 1748 à 1782.

M. le docteur Warmont n'est pas très-affirmatif dans la description des faïences sorties d'Ognes, attendu que, comme celles de Rouy, elles ont été faites en grande partie par des ouvriers de Sinceny; il croit pourtant devoir signaler celles à revers granité rose; il cite encore des buires en casques signées en dessous des initiales CH qui pourraient vouloir signifier Chauny. Pourtant c'est là une hypothèse qu'il propose sans rien affirmer, pas même la provenance certaine des vases, qui sont de ceux qu'on a exécutés partout. Leur seule probabilité d'origine ressort de ce qu'ils ont été donnés en prix, au tir d'arc, et conservés précieusement dans les familles des vainqueurs.

Villers-Cotterets. — En 1737, il existait dans ce lieu un fourneau qui n'avait pas une grande importance, si l'on en juge d'après les lettres patentes relatives à Sinceny, où il est incidemment mentionné.

Nous ne rappelons que pour ordre les manufactures de Beauvais et de Savignies, dont il a été question précédemment; les grès et terres vernissées ont fait la réputation du département de l'Oise à une époque fort reculée, et bien que Hermant, sous Louis XIV, déclare que cette partie de la France fournit de pots et de vaisselle le royaume et les Pays-Bas, nous ne pensons pas qu'il en soit sorti, dans les temps modernes, aucune œuvre digne de fixer l'attention. Nous avons vu un grand plat vernissé en vert et orné en relief d'ornements empruntés aux anciens creux du seizième siècle; on lisait en dessous : 1721 *par Jean Gillet*. C'était sans doute une pièce de maîtrise, et ce qui le ferait supposer, c'est que ce plat est resté dans la famille d'un des anciens ouvriers de l'usine.

Il y a lieu, d'ailleurs, de se méfier des ouvrages sigillés qui ne portent pas de dates; on pourrait avec raison classer dans les travaux du dix-huitième siècle bien des pièces ornées encore des emblèmes employés au moyen âge et à la Renaissance.

CHAMPAGNE

Nous voici dans un pays où la céramique remonte aux plus hautes époques : M. Natalis Rondot trouve à Troyes, en 1382, un potier qui faisait de la vaisselle blanche. Depuis lors jusqu'à la fin du seizième siècle, les usines sont nombreuses. M. Fillon cite même dans cette ville un Perrenet, imitateur de Palissy.

Mathaut. — Mais, indépendamment de Troyes, le département de l'Aube nous offre un établissement dont les produits sont encore peu connus; fondé par arrêt du 14 octobre 1749, voici les lettres patentes qui l'ont autorisé :

« Louis, etc., notre cher et bien amé le sieur Gédéon-Claude Lepetit de Lavaux, baron de Mathaut, paroisse située en Champagne sur la rivière d'Aube, nous a fait représenter qu'il avait trouvé dans ladite paroisse un canton dont la terre était très-propre à faire de la fayance, suivant l'épreuve qu'il en avait faite; que ladite terre étant voisine de la forest de Rians, il y trouverait le bois nécessaire sans nuire à la consommation du pays et à l'approvisionnement de la ville de Paris; que d'ailleurs l'établissement d'une manufacture de fayance ne pourrait être que d'une très-grande utilité dans le pays qui se trouverait éloigné au moins de vingt-cinq lieues de pareilles manufactures; mais qu'il ne saurait former une pareille entreprise sans y être autorisé, et voulant contribuer de notre part au succès de cette nouvelle entreprise par les avantages qui peuvent en résulter, nous avons, par arrest du 14 octobre de l'année dernière, statué sur les fins et conclusions de la requête dudit sieur exposant insérée audit arrest et ordonné que pour l'exécution d'iceluy toutes lettres nécessaires seraient expédiées.... A ces causes, de l'avis de notre conseil...... Nous avons permis et par ces présentes permettons audit sieur Lepetit de Lavaux d'établir dans ladite paroisse de Mathaut une manufacture de fayance, à condition par luy de mettre dans un an ladite manufacture en valeur et d'avoir toujours un fourneau en travail, faute de quoy voulons que ledit sieur de Lavaux soit déchu de plein droit de ladite permission qui demeurera nulle et comme non avenue, faisons en conséquence très expresses inhibitions et deffenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient de le troubler dans ledit établissement ny d'en former de semblable dans le temps et espace de dix années à trois lieues aux environs de la paroisse de Mathaut. »

Rendues le 26 mai 1750, ces lettres patentes ont été enregistrées le 6 septembre de l'année suivante.

Les faïences de Mathaut sont assez communes; un grand plat que nous avons sous les yeux a une bordure quadrillée en vert pâle; au centre est une corbeille de fleurs d'un faire tout particulier, roide et en tous faibles, violet de manganèse, vert sale et bleu pâle. Ce genre

est très répandu dans le pays. La marque, épaisse et tracée en bleu, est celle ci-contre :

M.

On rencontre aussi des statuettes d'une facture assez grossière, et quelques pièces cherchant à imiter les arabesques de Rouen.

Aprey (Haute-Marne). — Cette fabrique a été érigée de 1740 à 1750 par les sieurs de Lallemand, seigneurs d'Aprey ; un potier, d'origine nivernaise, Ollivier, aurait d'abord dirigé les travaux et serait ensuite devenu acquéreur de l'usine ; les archives de Sèvres indiquent de leur côté, que de 1774 à 1775, elle aurait appartenu au sieur de Villehaut, ancien officier militaire.



Assiette à reliefs d'Aprey. (Collection de M. Maze-Sencier.)

Sous la direction d'Ollivier, un artiste appelé Jary ou Jarry, peignait les oiseaux et les fleurs qui ont fait la réputation d'Aprey. Les premiers ouvrages, ceux où la pâte, l'émail et le décor montrent toute leur perfection, sont constamment dépourvus de marques. Plus tard et lorsque la fabrication devint courante et marchande, il y eut un signe fondamental AP, bientôt accompagné du sigle de Jarry et de plusieurs autres indiquant la multiplicité des décorateurs ; c'est :

J·R   APJ   R J.   R·V.   LR   RG

Cette faïence est toujours recherchée dans ses formes, qui imitent l'orfévrerie et offrent comme celle-ci des reliefs rocailles au pourtour; les plus riches compositions portent, sur un fond de paysage délicieusement peint, des bosquets treillagés style Louis XV, accompagnés de bouquets de fleurs et surtout d'oiseaux; ces oiseaux, très-finis, vifs de ton presque jusqu'à la crudité, n'ont aucune prétention à l'imitation naturelle, mais leur tournure alerte et leurs plumes diaprées les rendent très-décoratifs. Les pièces couvertes, les pots à anses, ont généralement des appendices figuratifs, branches rugueuses avec feuillages, fleurs ou fruits sur leurs tiges et toujours coloriés au naturel.

On doit se tenir en garde contre les faïences du même genre signées de chiffres où manque l'AP fondamental. Aprey date d'une époque où le genre porcelaine s'essayait partout.

Une seconde fabrique de la Haute-Marne avait son siége à LANGRES. Ses ouvrages nous sont inconnus, mais ils existent, car Gournay cite cette faïencerie en 1788, et la liste de Glot indique qu'elle travaillait encore en 1791.

ÉPERNAY (Marne) est un centre où l'on a fait surtout des terres vernissées à reliefs destinées au service de table; les unes représentent en demi-relief un lièvre, une volaille, etc., en dessous est gravé le nom de la fabrique, et souvent des fleurs de lis semées au pourtour indiquent que ces pièces paraissaient jusque sur la table royale.

Des pots à surprise assez compliqués sont aussi sortis de la fabrique; sur l'un, terminé par un homme coiffé du chapeau dit à trois lampions et tenant un livre ouvert, on voyait courir des tiges fleuries, tandis que la base portait des souris et autres animaux en relief; sous ce chef-d'œuvre on lisait : « *Fait par moi Jacques Gallet*, 1761. »

BOIS-D'ESPENCE (Marne). — Est une faïencerie mentionnée par Gournay et dont l'activité continuait en 1791.

RÉGION DE L'EST

LORRAINE

Cette province occupe un rang distingué dans l'histoire céramique; les ducs de Lorraine, et surtout le roi de Pologne Stanislas, y encouragèrent les arts, en sorte que les établissements s'y pressent et que les hommes de talent s'y coudoient; pour mettre un peu d'ordre dans

l'étude des ouvrages lorrains, nous allons donc les examiner par départements succesifs.

Niederviller (Meurthe). — Ce village, qui comptait trente-cinq feux en 1728, eut pour seigneur, de 1756 à 1769, « Jean-Louis de Beyerlé, conseiller du roy, directeur et trésorier particulier de la monnoye de Strasbourg. » Ce fut lui qui, vers 1754, fonda la manufacture de faïence dont les produits sont quelquefois marqués de son chiffre. En général, ces poteries, d'une bonne fabrication, sont ornées de bordures déchiquetées et de fins bouquets de fleurs ; la statistique du département de la Meurthe prétend même qu'en 1765 on fit venir des artistes de Saxe pour ce genre de peinture. Un précieux document qui nous est communiqué par M. Durand de Distroff, avocat à Metz, semble réfuter cette assertion ; le voici :

État exact de tous les exempts de la subvention qui sont actuellement dans ce lieu de Niderviller, leurs noms et surnoms, et cela pour l'année mit sept cens cinquante neuf.

PREMIÈREMENT.

Le sieur François Anstette, controlleur de la manufacture, gagne environ trente sols par jour.

Le sieur Jean-Baptiste Malnat, directeur de la même manufacture, a cinq cens livres par an de gage.

Michel Martin, peintre, gagne environ vingt sols par jour.

Pierre Anstette, peintre, gagne environ vingt-quatre sols par jour.

Joseph Seeger, peintre, gagne environ vingt sols par jour.

Frideric Adolph Tiebauld, garçon peintre, gagne environ vingt-quatre sols par jour.

Martin Schettler, garçon peintre, gagne environ quinze sols par jour.

Augustin Herman, garçon peintre, gagne environ vingt sols par jour.

Danïel Koope, garçon peintre, gagne environ douze sols par jour.

Michel Anstette, garçon peintre, gagne environ vingt-quatre sols par jour.

Jean-Pierre Raquette, garçon peintre, gagne environ dix-huit sols par jour.

Nicolas Lutze, garçon peintre, gagne environ vingt sols par jour.

Deroy, garçon mouleur, gagne environ vingt sols par jour

Charles Mire, garçon sculpteur, gagne environ vingt-quatre sols par jour.

Jean Thalbotier, garçon peintre, gagne environ vingt sols par jour.

Philiph Arnold, garçon sculpteur, gagne environ vingt sols par jour.

Nous, soussignés, maire, sindic et échevin, certifions qu'il n'y a d'autres exempts de subvention que lesdits employés ouvriers de la manufacture qui ne jouissent d'autres facultés et revenus que de leurs



Assiette trompe-l'œil de Niederwiller. (Collection de M. Édouard Pascal.)

ouvrages et mains d'œuvre, et ne participent à aucun avantage de la communauté.

Fait à Niderviller, ce deux novembre mil sept cens cinquante neuf.

Signé à l'original, H. Martin Blany, mayre. Niclose Remsin, sindic. H. Luns, échevin.

Ainsi, dès 1759, une pléiade de peintres était réunie à Niederviller, les sculpteurs Charles Mire et Philip Arnold y modelaient déjà ces gracieuses figurines dont on fait généralement honneur à Cyfflé; enfin, étudiant scrupuleusement les noms de ces artistes, on demeure convaincu qu'ils ont une origine bien plutôt alsacienne qu'allemande. Pour les Anstett la chose est certaine.

Le baron de Beyerlé aurait, dit-on, cédé sa seigneurie vers 1780 ou

1781 au comte Custine qui, devenu en même temps propriétaire de l'établissement céramique, en aurait confié la direction à Lanfrey. Il nous paraît qu'on prolonge au delà de son terme réel l'activité du baron de Beyerlé; nous trouvons, avec la date de 1774, une charmante pièce signée des deux C croisés, marque adoptée par Custine, et qui était en même temps son chiffre personnel, car nous le voyons entouré de palmes, avec la devise : *Fais ce que tu dois*, *advienne ce qui pourra*, sur un service destiné à l'usage du nouveau seigneur de Niederviller.

La faïence du général Custine est presque toujours très-fine et peinte dans le goût des porcelaines; les bouquets de fleurs y sont fréquents; un autre décor est assez répandu : il imite un bois veiné, sur lequel on aurait fixé un papier blanc portant, en camaïeu rose, un fin paysage : pour mieux faire trompe-l'œil, un coin est parfois replié, et on lit au bord du cadre le nom du dessinateur ou du peintre. Au moment où la porcelaine dite à la reine mettait en vogue les bluets, les services de Custine reproduisaient ce décor avec une rare perfection.

Il existe pourtant quelques spécimens courants décorés de bouquets de grosses fleurs en émaux pâles, bleu, lilas, etc., avec les feuilles en vert olivâtre; une jardinière assez grande, porte par derrière cette singulière inscription; l'abréviation doit évidemment se lire *hôpital*, sous la pièce sont un P et un N, l'un au-dessus de l'autre, avec deux points sous les jambages de l'N.

H. P. L.
des pauvres orphelins

La faïence fine s'est faite à Niederviller concurremment à la terre émaillée et à la porcelaine; un magnifique plat porte, sur son marly découpé, des médaillons fond noir chargés de fruits polychromes; au milieu un chiffre, composé des lettres C. D. V. entrelacées et tressées en fleurs, est entouré de gracieuses guirlandes; la marque est celle de Custine, qui parfois varie ainsi, et se rencontre exceptionnellement accompagnée de sigles de décorateurs.

Lunéville. — D'après les *Recherches sur la céramique*, de M. Greslou, c'est au faubourg de Willer que cette fabrique aurait été fondée par Jacques Chambrette, vers les dernières années du duc de Lorraine Léopold, mort en 1729; des lettres patentes, délivrées les 10 avril et 14 juin 1731, par le duc François-Étienne, successeur de son père,

auraient accordé de nouveaux priviléges à l'usine, qui prit le titre de *manufacture du roi de Pologne*, lorsque Stanislas Leczinski vint, en 1737, demander l'hospitalité en France. Des mains de Jacques Chambrette l'établissement aurait passé dans celles de Gabriel Chambrette, son fils, et de Charles Loyal, son gendre, et les lettres patentes du 17 août 1758, qui auraient consacré ce nouvel état de choses, accordaient en outre à l'usine de Lunéville le titre de *Manufacture royale*.

Nous n'avons pas vu ces lettres patentes, et nous ne savons si elles ont été signées par le roi de France ou par le duc de Lorraine, mais elles sont en contradiction avec plusieurs autres documents authentiques. Ainsi, en 1788, Loyal était à Lunéville et MM. Chambrette et Cie à Moyen; enfin Charles Bayard, directeur, en 1771, de la faïencerie de Lunéville, était autorisé sous *ce titre* à ouvrir un nouvel établissement à Bellevue. Nous craignons donc qu'il n'y ait ici quelque confusion. Cela n'aurait rien de surprenant, lorsqu'on songe aux pérégrinations incessantes des céramistes au dix-huitièmes siècle et à la complète identité des œuvres diverses de la Lorraine.

En 1778, l'établissement fut acheté par MM. Keller et Guérin, qui ont fait des faïences à décor bleu dans le genre de Nevers, et d'autres imitant le vieux Strasbourg. Leur marque, selon M. Chaffers, était : K & G. Quelques figures de lions et de chiens, de grandeur naturelle, sont sorties de l'usine pendant le dix-huitième siècle; elles portent habituellement sur leur socle le nom de la ville imprimé en noir; elles servaient à orner les portes des maisons et siégeaient face à face sur les pieds-droits : de là le proverbe : se regarder en chiens de faïence.

Paul-Louis Cyfflé, sculpteur ordinaire du roi de Pologne, a travaillé à Lunéville; est-ce dans la fabrique dont nous venons de parler? Nous en doutons; il a eu son atelier autorisé par lettres patentes du 1er juin 1768, et où devait se faire une vaisselle particulière et *supérieure*, dite *terre de Lorraine*. Nous en parlerons plus loin à la porcelaine.

Nous ne pensons pas que Lunéville ait marqué ses meilleurs produits; d'après Gournay, la finesse des peintures et la beauté de l'or de ducat les feraient distinguer.

BELLEVUE, près Toul — C'est un nommé Lefrançois qui éleva cette manufacture en 1758 ; il la céda, le 1er mai 1771, à Charles Bayard et François Boyer, qui, par arrêt du conseil du 15 mai 1775, furent au-

torisés à y exercer. Le 17 mai suivant, ils furent taxés à un droit de marc d'or de 500 livres en principal par un arrêt dont voici les dispositions capitales : « Sur la requête présentée au roy, etc..., par Charles Bayard, ci-devant directeur de la manufacture royale de fayance et de terre de pipe à Lunéville, et François Boyer, artiste dans le genre de fayancerie, contenant que, par arrest du conseil du 13 avril dernier, Sa Majesté a autorisé l'établissement formé à Bellevue, ban de Toul, généralité de Metz, d'une manufacture de fayance et terre de pipe fine et commune, et leur a permis de continuer à y fabriquer, vendre et débiter pendant quinze ans, toutes sortes d'ouvrages de fayance et terre de pipe fine et commune, comme aussi de tirer de tous endroits de la généralité de Metz les terres, pierres, sables et autres matières propres à la fabrication des ouvrages de leur manufacture, etc. »

Trois mois plus tard, le 13 août, de nouvelles lettres patentes étendaient leurs privilèges et leur permettaient de qualifier leur usine de *Manufacture royale de Bellevue*. Pour répondre à ces faveurs, Charles Bayard et Boyer appelèrent auprès d'eux des artistes habiles; Cyfflé y resta quelque temps et fournit les plus charmants modèles. Enfin, François Boyer demeura seul propriétaire et exerça jusqu'en 1806. M. Georges Aubry, successeur, donna l'impulsion moderne, développée encore par son petit-fils, industriel distingué auquel nous devons ces renseignements.

Voici un précieux document recueilli par M. Cournault, de Nancy, et qui, malheureusement n'est pas daté; il donne le prix courant des objets fabriqués à Bellevue, au moment où la manufacture, dirigée par Bayard père et fils, n'était plus sous le patronage royal.

TARIF

DU PRIX DES DIFFÉRENTES PIÈCES ET FIGURES EN BISCUIT DE TERRE DE PIPE OU ÉMAILLÉE SUR LE BISCUIT ET ENLUMINÉES; ET TOUTES AUTRES PETITES BIJOUTERIES DE CE GENRE TANT UTILES QU'AGRÉABLES. LE TOUT AU PLUS JUSTE PRIX POUR LE MARCHAND. LESQUELS ARTICLES SE FABRIQUENT A LA MANUFACTURE CI-DEVANT PRIVILÉGIÉE DU ROI, DES SIEURS BAYARD, PÈRE ET FILS, A BELLEVUE, BAN DE TOUL.

FIGURES GROUPÉES.

Bélisaire, en trois figures, sur une terrasse d'un quarré long, partout. (Haut., 12 pouces, larg., 12 pouces. — 18 livres.)

Bélisaire seul, conduit par un enfant. (H. 11. p. 1/2, l. 7 p. — 8 liv.)

Henri IV et Sully à ses pieds. (H. 12 p., l. 7 p. 1/2. — 9 liv.)

Henri IV et Louis XVI. (H. 12 p., l. 7 p. 1/2. — 9 liv.)

Jardinier et Jardinière, tous deux près d'une pyramide de laquelle sort un courant d'eau. (H. 16 p., l. 9 p. — 160 liv.)

L'Oiseau mort, deux figures sur une terrasse. (H. 10 p., l. 8 p. — 7 liv.)

L'Oiseau vivant, deux figures sur une terrasse. (H. 10 p., l. 7. — 7 liv.)

L'Agréable leçon, deux figures, idem. (H. 9 p., l. 7 p. — 7 liv.)

Le Chasseur caché derrière une colonne regardant une fille qui lave sa jambe à un courant d'eau qui sort de la colonne. (H. 17 p., l. 9 p. — 16 liv.)

Le Paysan qui donne un baiser à une fille qui porte des œufs dans son tablier, qui en laisse tomber tant elle est aise. (H. 8 p. 1/2, l. 6 p. — 7 liv.)

Les Amants surpris par la mère, 3 fig. (H. 7. p. l. 7 p. — 6 liv).

La Chamaille pour un raisin, 2 fig. (H. 6 p., l. 6 p. 1/2. — 4 liv. 10 s.)

Le Savetier et la Ravaudeuse, deux sur une même terrasse quoique étant chacun dans leur boutique. (H. 14 p., l. 12 p. — 20 liv.)

Les Quatre Saisons, par deux fig. chaque groupe. (H. 8 p., l. 4 p. — 4 liv.)

La Prise des Cailletaux, deux petites figures. (H. 6 p., l. 4. p. — 4 liv.)

La Naissance du Sauveur, quatre figures et l'Enfant dans le berceau, lequel groupe se monte sur un piédestal.

FIGURES SEULES SANS ÊTRE GROUPÉES

Le Savetier sifflant son sansonnet qui est dans une cage, au-dessus de sa tête. (H. 9 p., l. 6. — 9 liv.)

La Ravaudeuse de bas, la tête dehors de son tonneau, écoutant le sansonnet. (H. 8 p. 1/2, l. 6 p. 1/2. — 9 liv.)

Une Vieille Fileuse au fuseau qui s'endort sur sa chaise. (H. 7 p., l. 4 p. — 4 liv. 10 s.)

Un Jardinier appuyé sur sa bêche. (H. 9 p., l. 3 p. 1/2. — 4 liv. 10 s.)

Une Jardinière désolée d'avoir cassé son pot aux roses. (H. 9 p., l. 3 p. 1/2. — 4 liv. 10 s.)

Un Crieur de fraîche, assis sur une barre. (H. 10 p., l. 3 p. 1/2. — 4 liv, 10 s.)

Une Poissarde, une carpe à la main, son éventaire devant elle. (H. 9 p., l. 3 p 1/2. — 4 liv. 10 s.)

Un Preneur de cailles, appuyé près de son filet. (H. 8 p. 1/2, l. 4 p. — 3 liv. 10 s.)

Une Femme tenant des cailles dans son tablier. (H. 8 p., l. 3 p. 1/2. — 3 liv. 10 s.)

Un Fauconnier tenant son faucon sur le doigt. (H. 8 p. l. 2 p. 1/2. — 3 liv.)

Une Femme tenant un héron dans ses bras. (H. 8 p., l. 2 p. 1/2. — 3 liv.)

Les Quatre Saisons, moitié nues, chacune. (H. 8 p., l. 3 p. — 3 liv.)

Les Quatre Saisons, vêtues, moins grandes. (H. 7 p., l. 2 p. 1/2. — 2 liv.)

Un Petit Savoyard, debout. (H. 7 p., l. 2 p. 1/2. — 2 liv.)

Une Petite Savoyarde avec sa marmotte dans une boîte devant elle. (H. 7 p., l. 2 p. 1/2. — 2 liv.)

Un Boucher prêt à égorger un bélier. (H. 9 p., l. 5 p. — 3 liv.)

Une Vendeuse de tripes dans une hotte. (H. 9 p., l. 5 p. — 3 liv.)

Un Grand Amour silencieux. (H. 15 p., l. 2 p. — 9 liv.)

Une Grande Vénus pour pendant. (H. 15 p. l. 6 p. 1/2. — 9 liv.)

Un Petit Amour silencieux. (H. 7 p. 1/2, l. 3 p. 1/2. — 2 liv.)

Une Petite Bergère filant sa quenouille. (H. 4 p. 1/2, l. 2 p. — 1 liv.)

Un Petit Garçon qui va prendre un lapin derrière un arbre. (H. 4 p. 1/2, l. 2 p. — 1 liv. 4 s.)

Une Petite Joueuse de tambour de basque. (H. 4 p. 1/2, l. 2 p. — 1 liv. 4 s.)

Un Petit Joueur de flûte. (H. 4 p. 1/2, l. 2 p. — 1 liv. 4 s.)

Le Roi Louis XVI dans son costume de sacre. (H. 7 p., l. 2 p. — 3 liv. 4 s.)

La Reine, son épouse, de même. (H. 7 p., l. 2 p. — 3 liv. 4 s.)

Le Buste de M. Voltaire. (H. 10 p., l. 4 p. — 6 liv.)

Une Sainte Magdeleine repentante, sur un petit piédestal, dans le même genre que celui du groupe de la Naissance. (H. 7 p., l. 5 p. 1/2. — 6 liv.)

Une Sainte Thérèse sur un même piédestal. (H. 6 p., l. 5 p. 1/2. — 6 liv.)

Un Saint Bruno en prière, sur un même piédestal. (H. 6 p., l. 5 p. 1/2. — 6 liv.)

Un Saint Charles Borromée, idem. (H. 6 p., l. 5 p. 1/2. — 6 liv.)

Un Saint Antoine de Padoue, idem. (H. 6 p., l. 5 p. 1/2. — 6 liv.)

Un Saint François d'Assise, idem. (H. 6 p., l. 5 p. 1/2. — 6 liv.)

Une Petite Vierge droite tenant l'Enfant. (H. 5 p. 1/2, l. 2 p. — 2 liv. 10 s.)

Un Saint Joseph droit, pour pendant à la Vierge. (H. 5 p. 1/2, l. 2 p. — 2 liv. 10 s.)

Les figures émaillées et enluminées sont du même prix que celles en biscuit.

GRANDES FIGURES POUR METTRE DANS LES JARDINS, LESQUELLES SONT EN BISCUITS DE TERRE A FAÏENCE.

Un Savoyard ramoneur. (H. 35 p., l. 18 p. — 12 liv.)

Une Savoyarde jouant de la vielle. (H. 36 p., l. 18 p. — 12 liv.)

Un Jardinier appuyé sur sa bêche, (H. 36 p., l. 18 p. — 12 liv.)

Une Jardinière. (H. 36 p., l. 18 p. — 12 liv.)

Un Abbé assis, faisant lecture. (H. 26 p., l. 15 p. — 12 liv.)

Une Demoiselle assise, l'éventail à la main. (H. 26 p., l. 15 p. — 12 liv.)

On fabriquait à Bellevue, en faïence commune, des bénitiers à Christ, des bougeoirs, des bouquetiers à éventails, des caisses à mettre des plantes ou des fleurs, des chandeliers, des fontaines, des pots de fleurs à pieds pour mettre dans les jardins, des vases d'autel, des cafetières, théières, etc.

FAÏENCE PEINTE AU RÉVERBÈRE.

Assiette à p. 1 pièce et nantoises (?), la grande douzaine. 10 liv.

Caisses à mettre les oignons de fleurs. 1 liv. 4 s.

Bouquetiers à éventail, à 4 cornets. 1 liv. 4 s.

Celui à trois qui est moins grand. 1 liv.

Celui de moyenne grandeur, également à trois cornets. 18 s.

Celui de petite grandeur. 12 s.

Petites caisses quarrées à mettre les oignons de fleurs.

TERRE DE PIPE PEINTE AU RÉVERBÈRE A PETITES BLUETTES OU AUTRES DESSINS EN COULEURS.

Assiettes pour service, la douzaine. 8 liv.

Id. à soupe ou de dessert. 8 liv.

Bénitiers formant un bouquet de roses. 2 liv. 8 s.

Id. à ornements. 1 liv. 4 s.
Cafetières du contenu de 12 tasses à pieds, 2 liv. 10 s.
Cabarets garnis de 6 tasses, soucoupes, sucrier, cafetière, pot au lait. 15 liv.
Écritoire à coffre sur un plateau. 5 liv.
Idem, cylindrique. 2 liv. 10 s.
Idem, à mosaïques découpées à jour. 7 liv. 10 s.

Toul. — Ici nous nous bornons à copier la réclame de Gournay, dans son *Almanach général du commerce* : « Les ouvrages qui sortent de cette manufacture consistent en tout ce qu'il est possible de fabriquer en faïence fine et commune, en faïence blanche et peinte à l'instar du Japon, en terre de pipe émaillée et blanc de porcelaine, tant en uni, en blanc doré qu'en peinture fine aussi à l'instar des porcelaines de France. On y fait aussi des vases antiques et modernes en blanc, richement dorés et peints en couleur; des camaïeux bleu fin, aussi richement dorés ; différents ouvrages en beau biscuit, tels que groupes, figures, bustes, vases, médaillons d'hommes illustres, etc., d'après les dessins des plus grands maîtres.

« La solidité, la blancheur, la beauté de l'émail, la finesse et la variété des couleurs, distinguent les ouvrages de cette manufacture, qu'on peut dire en général être un bel établissement. On y exécute toutes les demandes possibles, on y peint en couleurs ou en or toutes armoiries ou chiffres sur toutes sortes de pièces indifféremment.

« Les ouvrages de cette manufacture jouissent d'une modération de droit de trois livres par quintal dans tous les bureaux des cinq grosses fermes.

« Propriétaires : MM. Bayard père et fils. »

Cette dernière indication nous semble avoir une importance particulière; en 1788, Charles Bayard avait quitté Bellevue, et, dès lors, c'est à Toul que paraît s'appliquer le tarif de figures et groupes, donné ci-dessus.

Moyen, dans le pays messin, à trois lieues de Lunéville ; c'est encore Gournay qui parle : « Manufacture considérable de faïence fine ; la solidité, la blancheur, la beauté de l'émail, le goût, la finesse et la variété des dessins font distinguer les ouvrages qui en sortent : ils ont en outre l'avantage d'aller au feu. Entrepreneurs : MM. Chambrette et Cie. » La fabrique de Moyen exerçait encore en 1791.

Nancy. Le 11 janvier 1774, le sieur Nicolas Lelong était autorisé à

monter une faïencerie dans le faubourg de Saint-Pierre; voici les lettres patentes du 24 avril suivant, qui fixaient le droit auquel il était imposé : « Sur la requête présentée au roy, etc..., par le sieur Nicolas Lelong, bourgeois de Nancy, contenant qu'il a obtenu, le 11 janvier dernier, un arrest du Conseil qui lui permet d'établir au fauxbourg Saint-Pierre de ladite ville une manufacture de fayance, et que cet arrest doit être revêtu de lettres patentes qui ne peuvent être scellées sans payer le droit de marc d'or ordonné par l'édit du mois de décembre 1770. Pourquoy il supplie Sa Majesté vouloir bien en fixer le montant, etc... Ordonne que le sieur Lelong payera 500 livres... »

Si c'est à Nicolas Lelong que nous devons attribuer une grande fontaine à six pans décorée d'arabesques de style rouennais et dont la vasque, ornée d'un médaillon chantourné entouré de fleurs et rinceaux de bon goût, renferme cette inscription : *A. Majorelle à Dijon*, nous pouvons dire que sa fabrication était fort remarquable. Le nom Nancy écrit sur cette pièce constate son origine. On a fait à Nancy un *biscuit* particulier, dit *biscuit de Nancy*.

MONTENOY, à deux lieues de Nancy; cette fabrique est citée sans autres détails dans l'Almanach de Gournay.

SAINT-CLÉMENT. Sa fondation remonte, dit-on, à 1750. Le propriétaire de cette usine s'associait, en 1791, aux réclamations des céramistes contre le traité avec l'Angleterre. En 1835, M. Sigisbert Aubry la dirigeait et la quitta pour Bellevue.

ÉPINAL (Vosges). Cette fabrique est encore une de celles que Gournay mentionne sans commentaires.

RAMBERVILLERS. A l'égard de ce centre, le même auteur est moins réservé ; il écrit : « Ses faïences tiennent le feu, elles ont une blancheur et une beauté qui approchent de l'émail ; on les orne de peintures fines.

« Entrepreneur, M. Gérard. »

Une pièce charmante, répondant au signalement de Gournay, existe dans la collection de M. le docteur Guérard ; elle porte précisément en dessous la marque G.

VAUCOULEURS (Meuse). Cette fabrique a dû être fondée par un sieur Girault de Berinqueville en vertu d'un arrêt du conseil du 16 décembre 1758, dont il sera question plus loin ; le désordre de nos archives, en ce qui touche les manufactures, ne nous permet d'acquérir aucune certitude à cet égard.

Le genre des produits de Vaucouleurs est le même que celui des autres centres lorrains : faïence mince, bien travaillée, blanche d'émail, à peinture vive jusqu'à la crudité; faïence fine remarquable, d'un décor riche et cherché.

Sur de jolies jardinières à reliefs rocaille rehaussés de jaune, de rouge d'or et de vert vifs, nous avons vu des chinois style de Strasbourg; une écritoire charmante, appartenant à madame Furtado, offrait, avec les mêmes rocailles, des guirlandes de fleurs, et en relief des flambeaux et personnages vigoureusement coloriés.

Mais les pièces capitales et *certaines* qui ont figuré à l'Exposition universelle sont plus curieuses encore : c'est un grand vase pot pourri à couvercle, surmonté d'un bouquet en relief, et à anses formées de groupes de fleurs; ce sont deux autres vases couverts, à anses cordées semées de points rouges, à culots de feuilles d'acanthe d'un vert vif rehaussé de noir; puis des bouquets jetés entre des zones et bordures roses, brodées d'un travail enlevé à la pointe. Ce genre de décor, tout à fait semblable à celui appliqué dans la fabrique moderne de Pesaro, nous fait penser que des artistes italiens avaient été appelés à Vaucouleurs.

Montigny, près Vaucouleurs : deux fabriques. Voici le document qui nous a permis de jeter quelque lumière sur les fabrications céramiques de la Meuse :

« Louis, par la grâce de Dieu, etc... Nos amés Mansuy Pierrot et François Cartier, marchands fayenciers, demeurants à Montigny, près Vaucouleurs, nous ont fait exposer que, dans l'instance pendante en notre Conseil, tant pour raison de l'opposition par eux formée à l'arrêt rendu en notre dit Conseil, le 16 décembre 1738, sur la requête du sieur Jacques-Antoine Girault, sieur de Bérinqueville, et à l'enregistrement des lettres patentes du 18 septembre 1739, par lesquelles nous avons confirmé l'établissement fait par les auteurs du dit sieur Girault de Berinqueville, et nous avons fait défense à tous ceux qui ont fait de pareils établissements sans permission, de continuer leur travail jusqu'à ce que par nous il en ait été autrement ordonné, et ce aux peines portées par le dit arrêt; que de celle pareillement formée par ledit sieur Girault à l'arrêt rendu en notre Conseil le 28 novembre 1741, sur la requête des exposants, tendant à ce que, pour les causes y portées, il nous plût leur accorder la permission de continuer l'usage

des manufactures de fayance qu'ils ont établies depuis dix ans dans le dit lieu de Montigny et en conséquence faire défense au dit sieur Girault et à tous autres de les troubler, et leurs ouvriers. — Il est intervenu un arrêt en notre dit Conseil le 25 décembre 1742, sur les productions respectives des parties et sur l'avis du sieur intendant de Champagne, pour l'exécution duquel arrêt nous avons ordonné que toutes lettres patentes seraient expédiées. A ces causes, de l'avis de notre Conseil qui a vu le dit arrêt du 25 décembre dernier dont extrait est ci-attaché, etc... faisant droit sur l'instance, nous avons, conformément au dit arrêt, donné et donnons acte au sieur Girault et aux dits sieurs Pierrot et Cartier de leur désistement des demandes en opposition par eux réciproquement formées aux arrêts de notre Conseil des 16 décembre 1738 et 28 novembre 1741, ce faisant par grâce et sans tirer à conséquence, nous avons, de notre pleine puissance et autorité royale, confirmé l'établissement, par les dits Pierrot et Cartier, de leux manufactures de fayance situées dans la paroisse de Montigny et leur avons permis et permettons d'en user comme par le passé, etc. »

Cet arrêt, rendu le 29 janvier 1743, était enregistré le 4 août 1745 seulement. En 1788, Gournay ne citait qu'une usine à Montigny. Nous n'en connaissons ni la marque, ni les produits.

Clermont-en-Argonne. Tout ce que nous savons de cet établissement, c'est qu'il travaillait encore en 1791.

Waly. Cette petite fabrique, qui a produit des faïences à fleurs, est particulièrement réputée, dans le pays, pour la pureté de son bleu; pour qualifier une belle nuance de ce ton, on dit proverbialement bleu comme la faïence de Waly.

Les Islettes. En 1737, l'usine des Islettes, dont l'établissement remontait peut-être à une date très-antérieure, était sous la direction d'un nommé Bernard. Ce qui semblerait indiquer une fabrication d'une certaine importance, c'est qu'à la date indiquée plus haut, un peintre de renom, Joseph Le Cerf, émigra de la Meuse dans l'Aisne, et vint travailler à Sinceny. Les produits connus des Islettes sont d'une date assez récente et d'une médiocre décoration. On se rappelle l'assiette envoyée par M. Maze-Sencier à l'Exposition universelle; d'assez jolies déchiquetures roses descendaient du bord; au centre, dans un médaillon entouré de laurier, un buste de femme en bonnet rond, porte cette légende : *Épouse du philosophe républicain français*. Il y a mieux encore :

sur certains services, un Grenadier, coiffé du bonnet à poil, tombe aux genoux d'une femme vêtue du plus simple costume.

On a fait aussi aux Islettes des terres à feu doublées de brun ayant une bordure losangée et, au centre, une corbeille dans le style rouennais.

THIONVILLE (Moselle). C'est sous la rubrique de cette ville que signe, en 1791, l'un des céramistes réclamant contre le traité avec l'Angleterre. Est-ce à dire que la fabrique fût à Thionville même? Nous ne le pensons pas, et voici les renseignements que nous fournit, à cet égard, M. Durand, de Distroff. En 1756, le département de Metz, par Stemer, contient cette phrase : « LA GRANGE, à une demi-lieue de Thionville, il y a une belle fayancerie. » C'est donc là le vrai centre de la fabrique, et Thionville était probablement le lieu de débit; toujours d'après Stemer, la Grange et Niederviller se distinguaient par leurs beaux vernis.

SARREGUEMINES. — On sait l'immense développement qu'a pris, dans les temps modernes, ce magnifique établissement fondé vers 1770. C'est particulièrement dans la faïence fine et les cailloutages qu'il s'est distingué, dès avant la révolution. Ses décors en brun sont de bon goût; quant aux vases imitant les marbres, le jaspe et le porphyre, on ne peut rien rêver de plus parfait et de plus surprenant.

ALSACE

STRASBOURG. — L'histoire céramique de cette ville, ou plutôt du département du Bas-Rhin, car Strasbourg et Haguenau se lient très-étroitement, peut se résumer par le nom d'une seule famille, les Hannong. Le premier potier de ce nom dont notre regrettable ami Tainturier ait trouvé trace dans les archives se livrait à la fabrication des poêles émaillés en vert et ornés de reliefs, dans le style de Nuremberg. Vers 1709, Charles-François Hannong créa, rue du Foulon, une usine à pipes qui devait se transformer bientôt. En effet, dix ans plus tard, un transfuge allemand, Jean-Henri Wackenfeld, vint essayer sans succès de fonder une porcelainerie à Strasbourg; Charles Hannong, instruit de ses mécomptes, lui ouvrit, en septembre 1721, les portes de son établissement, et comme l'étranger était particulièrement versé dans la connaissance des procédés de la faïencerie, leur association eut ce double résultat de développer la production des terres émaillées et

de faire avancer les essais de porcelaine. En 1724, l'établissement de Strasbourg ne suffisant plus à l'importance des travaux, Charles monta une seconde fabrique à Haguenau.

Le fardeau de ces deux gestions devint bientôt trop lourd pour un vieillard sexagénaire; il le remit aux mains de ses deux fils, Paul-Antoine et Balthasar, depuis longtemps ses auxiliaires, et par acte du 22 septembre 1732, ils s'engagèrent à tenir *en société* ces usines moyennant une pension et le payement d'une certaine somme; Charles mourut en avril 1739, laissant l'exemple d'une vie honorée par le travail.



Corbeilles à jours, fabr. de Strasbourg. (Collection de M. Michel Pascal.)

Dès 1737, Balthasar, renonçant à l'association, avait pris à son compte l'établissement d'Haguenau; Paul, resté seul à Strasbourg, continuait à perfectionner ses ouvrages; sa faïence est souvent des plus remarquables; la peinture des fleurs et des insectes y est poussée à une vérité qui n'exclut pas la largeur. C'est, à nos yeux, un caractère de nature à faire distinguer la poterie alsacienne de celle de Höchst, à laquelle on a voulu l'assimiler. En 1744, Paul avait découvert la belle dorure qui accompagne si bien l'émail blanc, et il profita du passage de Louis XV à Strasbourg pour lui offrir les premiers spécimens de cette remarquable vaisselle.

Cette prospérité ne devait pas durer longtemps; les essais de porcelaine poursuivis par Paul éveillèrent l'attention jalouse de la fabrique royale; en février 1754, un arrêt défendit au potier strasbourgeois de

continuer la fabrication et l'obligea à s'exiler; c'est alors qu'il passa dans le Palatinat.

Pierre-Antoine, l'un des fils de Paul, reprit les faïenceries du Bas-Rhin lors de la mort de son père, en 1760; quant au fils aîné, Joseph-Adam, il hérita de l'usine de Franckenthal, qui lui avait été cédée un an auparavant, à l'occasion de son mariage.

Assez peu stable et peut-être peu travailleur, Pierre-Antoine, au lieu de continuer les errements laborieux de son père, se jeta dans les entreprises; il vendit d'abord à Sèvres le secret de la porcelaine, et vit bientôt son marché résilié faute de pouvoir en assurer l'exécution. Il dut abandonner l'administration des usines alsaciennes à la veuve d'un nommé Lowenfinck, puis il les céda définitivement à son frère Joseph. Celui-ci reprit aussitôt la fabrication de la terre émaillée; mais lorsque l'arrêt de 1766 eut permis de fabriquer en France de la porcelaine décorée en bleu ou en camaïeu, il se remit à ce travail et le mena de front avec l'autre. Des difficultés relatives au payement des droits, puis un procès avec le receveur général de l'évêché de Strasbourg, qui avait avancé des fonds au potier, achevèrent de ruiner celui-ci. Le prince-évêque fit saisir et vendre l'usine, après avoir fait incarcérer le débiteur, et malgré des efforts inouïs pour rétablir son crédit et sa réputation, le malheureux Joseph Hannong dut fuir en Allemagne, où il mourut. Les fours de Strasbourg avaient cessé toute activité en 1780.

Ce qu'est la faïence de Strasbourg, chacun le sait; fine, bien travaillée, elle emprunte les formes les plus élégantes et se charge des appendices les plus compliqués. Son émail est uni, blanc, sans craquelures, et il reçoit les peintures de moufle les plus compliquées. En général, le rouge d'or pur y est fréquent. Nous l'avons dit, l'époque la plus brillante est celle de Paul; on cite une seule pièce décorée en bleu dans le style chinois, et marquée comme ci-contre, qui serait l'œuvre de Charles Hannong. Quant à la signature de Paul, elle est assez variable et quelquefois accompagnée de sigles de décorateurs; voici ses formes habituelles :

CH

PH A F.

Nous l'avons relevée sur une belle fontaine rocaille à M. Aigoin, et sur une splendide pendule appartenant au même amateur; sur de grands plats et des assiettes à fleurs de la collection Périllieux, sur de magnifiques plaques à sujets en camaïeu rose, à M. Achille Jubinal, etc.

Une remarque essentielle nous est suggérée par plusieurs pièces classées chez les amateurs ; on y lit le monogramme ci-dessus, et pourtant elles n'ont rien des caractères de la faïence alsacienne ; la terre est commune, l'émail bleuté ; les fleurs, grossièrement chatironnées de noir, ont un ton sale et violacé qu'on ne voit guère que dans les fabrications allemandes ; il est donc probable que ce sont des ouvrages exécutés à Franckenthal, par Paul, au moment de l'exil. Nous citerons en leur lieu d'autres faïences du Palatinat signées de Joseph Hannong, son fils.

Quant à Joseph Adam, son monogramme, accompagné de signes numériques, est fréquent. Nous l'avons observé sur des pièces aussi distinguées que celles de son père.

JH H T9

HAGUENAU. — L'histoire conserve le souvenir d'une première fabrique fondée vers 1696 ; mais le caractère de ses produits reste indéterminé. On n'en sait pas plus sur l'œuvre de Charles Hannong. Balthasar, qui arrive en avril 1737, a dû laisser trace de sa gestion, soit comme propriétaire, soit comme locataire ou régisseur de son frère Paul-Antoine, état de choses qui dura jusqu'en 1752. Nous croyons reconnaître cette trace dans une assiette d'un bel émail, décorée en camaïeu bleu dans le style chinois, et signée au revers : H.I.B. Redevenu seul propriétaire et seul gérant, Paul dut chercher un aide, et il le trouva dans un certain H. E. V. Lowenfinck ou Lowenfincken, dont le passage nous a été indiqué par des plaques peintes en camaïeu, signées en toutes lettres, et que leur caractère nous aurait fait croire étrangères.

HB

A la mort de Paul, l'établissement d'Haguenau échut à Pierre-Antoine, qui s'associa plus tard à un sieur Xavier Hallez, puis céda à la veuve Anstett. En 1786, Anstett fils, Barth et Vollet reprirent l'usine, tandis que Pierre-Antoine suivait les fortunes diverses que lui préparait son caractère remuant. Il est assez difficile, pour ne pas dire impossible, de séparer dans les marques connues des Hannong celles qui appartiennent à Strasbourg et à Haguenau.

SAINT-BLAISE. — Cette fabrique du département du Haut-Rhin nous a été révélée par une série d'assiettes faites évidemment pour un mariage, et que nous avons étudiées chez madame Rouveyre. Autour du marly courait une décoration rocaille particulière entremêlée de fleurettes et d'insectes ; au centre, on voyait les patrons des deux époux : saint Jean-Baptiste debout, avec cette devise : *Jean Cammus de*

Vautzon, 1760. Sainte Madeleine couchée enveloppée dans sa chevelure, avec ces diverses inscriptions : *Magdeleine le marle. Saint-Blaise*, 1760.

Saint-Blaise.
Magdeleine le marle, 1760.
Saint-Blaise.

Ici la répétition du nom ne permet pas de supposer qu'il s'agisse du lieu de naissance de la femme; c'est bien la fabrique. Les couleurs sont un bleu pur, un beau jaune, du vert olive et du manganèse. Un plateau à sujet (Vénus couchée et deux Amours) envoyé à l'Exposition universelle, par M. Bart, de Versailles, offrait le même style, et nous a permis de constater que le Haut-Rhin avait fait aussi de la poterie de luxe.

FRANCHE-COMTÉ

Cette contrée, peu céramique, ne nous arrêtera pas longtemps; d'après la liste de Glot, BESANÇON avait trois fabriques en activité en 1791; l'une d'elles faisait probablement de la porcelaine.

A RIOZ, près Besançon, un cordonnier s'avisa de se créer faïencier; quelques pièces de lui, conservées par M. Francis Wey, sont d'autant plus curieuses qu'elles montrent la justesse de ce dicton antique : « *Ne sutor ultra crepidam :* Cordonnier, ne te risque pas au delà de la chaussure. »

ARBOIS, dans le Jura. M. le comte de Liesville possède le plus ancien spécimen connu de cette fabrique : c'est une assiette décorée en bleu dans le genre de Moustiers, plus large d'exécution et un peu sommaire; au centre est la patronne de la destinataire avec le nom, l'indication du lieu et la date de 1746.

L'Almanach de Gournay mentionne, en 1788, l'usine d'Arbois et nous apprend qu'elle était dirigée par un sieur Giroulet; à ce moment, elle devait déchoir si nous en jugeons d'après une pièce de 1787 classée aussi dans la collection de M. de Liesville; ce tonnelet à boire porte en effet une décoration polychrome très-vulgaire pour le style et pour les émaux.

BOURGOGNE

Dijon (Côte-d'Or). — Deux fabriques y existaient encore en 1791; mais nous ne savons ni la date de leur fondation, ni le nom de leurs propriétaires.

Pontailler, près Dijon. — Marryat cite cette usine sans donner aucun renseignement sur ses travaux qui paraissent remonter au seizième siècle.

Mirebeau (Côte-d'Or) a eu une fabrique de terre vernissée dont nous n'avons point à parler, ses produits n'ayant rien d'artistique.

Premières, près Dijon, c'est une usine à briques qui, vers 1783, dit-on, aurait fait de la faïence; nous ne connaissons pas celle-ci. Voici ce qu'en rapporte M. Chaffers; le propriétaire de la fabrique, nommé Lavalle, aurait appris les secrets de la facture d'un moine italien appelé Leonardi. Aujourd'hui le docteur J. Lavalle, petit-fils du fondateur, donne à l'établissement une direction tout artistique. La marque des spécimens connus est composée des lettres JL séparées ou réunies en chiffre

Auxerre (Yonne). — Il y a eu là, vers la fin du dix-huitième siècle, une fabrique assez longtemps ignorée, parce que ses travaux se confondent, par leur vulgarité, avec ceux de la dernière période de Nevers. Des assiettes avec les saints patrons des destinataires, d'autres à devises dites patriotiques, voilà le bagage de l'usine; on pourra voir des spécimens d'Auxerre au Musée de Cluny. Quelques-uns de 1798 sont signés Boutet.

Ancy-le-franc (Yonne). — Cette fabrique ne nous est connue que par la liste de Glot.

Macon (Saône-et-Loire). Il en est de même des deux usines qui travaillaient dans cette ville en 1791.

Digoin, dans le même département, semble avoir une origine antérieure, puisque Gournay en fait mention en 1788.

Meillonas (Ain). Nous avons trouvé la première mention de cette fabrique dans Gournay, qui en parle ainsi : « Manufacture de faïence fort estimée. Propriétaire, M. Marron, seigneur du lieu. » Bientôt de charmantes jardinières, appartenant à M. Voillard et signées : *Pidoux*, 1765, *à Miliona*, venaient nous prouver jusqu'à quel point les éloges de Gournay étaient fondés. La publication, dans la *Gazette des beaux-*

arts, d'une notice sur les faïences du Midi, où nous mentionnions ces pièces, suscita des explications de M. Étienne Milliet, dans le *Journal de l'Ain*, et, dès lors, l'histoire de Meillonas fut éclairée.

Entre 1740 et 1750, madame de Marron, baronne de Meillonas, établit dans son château le fourneau qui devait acquérir du renom. Amie des lettres et des arts, cette dame, née Carrelet de Loisy, de Dijon, ne se contenta pas de peindre elle-même les ouvrages qu'elle voulait offrir en cadeau, et dont bon nombre allèrent dans sa ville natale; elle appela des artistes du dehors. Pidoux fut certainement l'un d'eux. Le souvenir de Meillonas est resté dans la Bourgogne avec quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'usine. M. Baux, de Bourg, possède deux remarquables vases finement peints. M. Phil. Le Duc conserve aussi de curieux spécimens de même origine; enfin M. de Surigny a eu par succession des pièces peintes par madame de Meillonas pour son arrière-grand'mère; ces faïences fond jaune à réserves ornées de bouquets sont toutes marquées de ce chiffre :

La manufacture de Meillonas a passé en différentes mains, et elle ne produit plus que de la faïence usuelle d'excellente qualité. M. Joly, le possesseur actuel, voudrait lui rendre son ancienne splendeur artistique.

La décoration habituelle des pièces créées sous l'inspiration de madame de Marron consiste en gracieuses guirlandes de fleurs, reliées et entrelacées par des rubans aux couleurs brillantes; au centre, des paysages finement peints appellent plus particulièrement l'attention. Presque toujours ces ouvrages sont sans marques; les jardinières de Pidoux ont permis de déterminer l'origine d'un magnifique plat anonyme du Musée de Cluny.

Pont-de-Vaux (Ain). Léonard Râcle, architecte de Voltaire, avait fondé à Versoix, près de Genève, une fabrique de poterie qu'il transporta ensuite à Pont-de-Vaux. C'était surtout à la production des grandes pièces, propres à l'embellissement des intérieurs somptueux, qu'on s'appliquait dans cet établissement. Presque toujours les œuvres monumentales ne se recommandaient que par la forme et ne recherchaient pas l'éclat des couleurs; il se faisait pourtant de la faïence blanche à rehauts d'or.

Notre ami Tainturier possédait les manuscrits relatifs à cette fabrique et il projetait d'en publier ce qui eût pu intéresser les curieux.

Bourg. Ce chef-lieu du département de l'Ain a eu aussi sa faïencerie; la liste de Glot nous prouve qu'on y exerçait encore en 1791, mais nous ne savons à quelle époque remontait l'établissement, ni quelle était la nature de ses produits.

DAUPHINÉ

Voici encore une province qui appelle les investigations des amateurs; deux fabriques ont fonctionné à Grenoble (Isère), une autre à Saint-Vallier (Drôme). Quant à celle-ci, un document déposé aux Archives nous apprend du moins le nom de son propriétaire : le 12 ventôse an X, Garcin, fabricant de faïence à Saint-Vallier, demandait l'autorisation d'établir une manufacture de porcelaine en Corse.

Dieu-le-Fit (Drôme) avait aussi une usine en activité en 1791. Les dictionnaires géographiques sembleraient indiquer qu'on y faisait seulement des poteries communes: mais le factum annexé à la liste de Glot établit suffisamment que les signataires de la réclamation sont tous *fabricants de faïence et de porcelaine à l'exclusion des potiers de terre.*

LYONNAIS

Nous avons parlé, page 358, des établissements céramiques formés à Lyon même par Jehan Francisque, de Pesaro (1530?), Julien Gambyn et Domenge Tardessir, de Faenza (1547 à 1559), et Sébastien Griffo, de Gênes (1555). Mais la préoccupation de ces initiateurs était surtout la recherche d'un blanc pur et uniforme; la *vaisselle blanche*, expression spéciale à la France, dominait les pièces à histoires.

A quelle époque s'opéra la transformation complète de l'industrie céramique lyonnaise? où commence la période moderne? On l'ignore; mais les documents recueillis par M. Rolle, archiviste de la ville, nous montrent l'intérêt qu'attachait la municipalité lyonnaise à posséder des faïenceries; le 31 mars 1733, Joseph Combe, originaire de Moustiers et fabricant à Marseille, obtient, de concert avec Jacques-Marie Ravier, de Lyon, un privilége de dix ans pour exploiter à la Guillotière une *manufacture royale* de faïence.

L'entreprise n'ayant pas réussi, une femme s'en empare et obtient, le 22 avril 1738, un arrêt qui la subroge aux droits des fondateurs; cette femme, Françoise Blateran, dame Lemasle, montre une persévérance et un courage tels dans ses actes, qu'elle conquiert l'intérêt du

prévôt des marchands et des échevins, qui viennent à son aide par des allocations annuelles. En 1748, son privilége était prorogé de dix ans, et plus tard il lui était accordé un subside de 3,000 livres. Pourtant il ne paraît pas que l'exploitation de l'usine Lemasle, située à Saint-Clair, se soit prolongée au delà de l'expiration de son privilége, en 1758. M. Maze-Sencier possède des assiettes trouvées à Saint-Étienne et qui paraissent être de fabrication lyonnaise.

Est-ce de cette manufacture encore imbue des principes de l'école italienne, qu'est sortie la curieuse assiette, datée de 1734, qui figure dans la collection de M. de Liesville? La forme est celle de la vaisselle courante française; elle est décorée en plein d'un sujet mythologique sur fond occupé en grande partie par la mer (tradition d'Urbino): c'est Neptune descendu de son char attelé de chevaux marins, et poursuivant, armé d'un dard, une jeune déesse ailée. Le dessin, sans être relevé, n'est pas incorrect; sous la pièce, une inscription française à peine intelligible, explique la scène à la manière italienne et porte la date, répétée dans le bas de la peinture. Si Combe et Ravier sont les auteurs de cette faïence, leur talent méritait un succès.

Le 22 avril 1766, le consulat vient au secours d'un nouveau faïencier, le sieur Patras, qui avait élevé une manufacture de poterie (la délibération des notables dit *de porcelaine*).

En 1791, trois fabriques, dont une de porcelaine, travaillaient dans le département du Rhône.

Roanne (Loire). Voilà encore un centre qui resterait inconnu sans la réclamation des céramistes contre le traité avec l'Angleterre. Il est bien regrettable que la liste de Glot ne mentionne pas, avec l'indication du siége de chaque fabrique, le nom de son propriétaire.

RÉGION DU SUD

PROVENCE

Moustiers (Basses-Alpes). Nous voici dans un centre céramique des plus importants, et dont la fortune industrielle et artistique ne s'expliquerait pas sans l'influence de Marseille. La Provence, nous l'avons dit déjà, fut un des foyers de la civilisation française; ses relations commerciales, son voisinage de l'Italie, avaient développé des instincts

PLANCHE IX

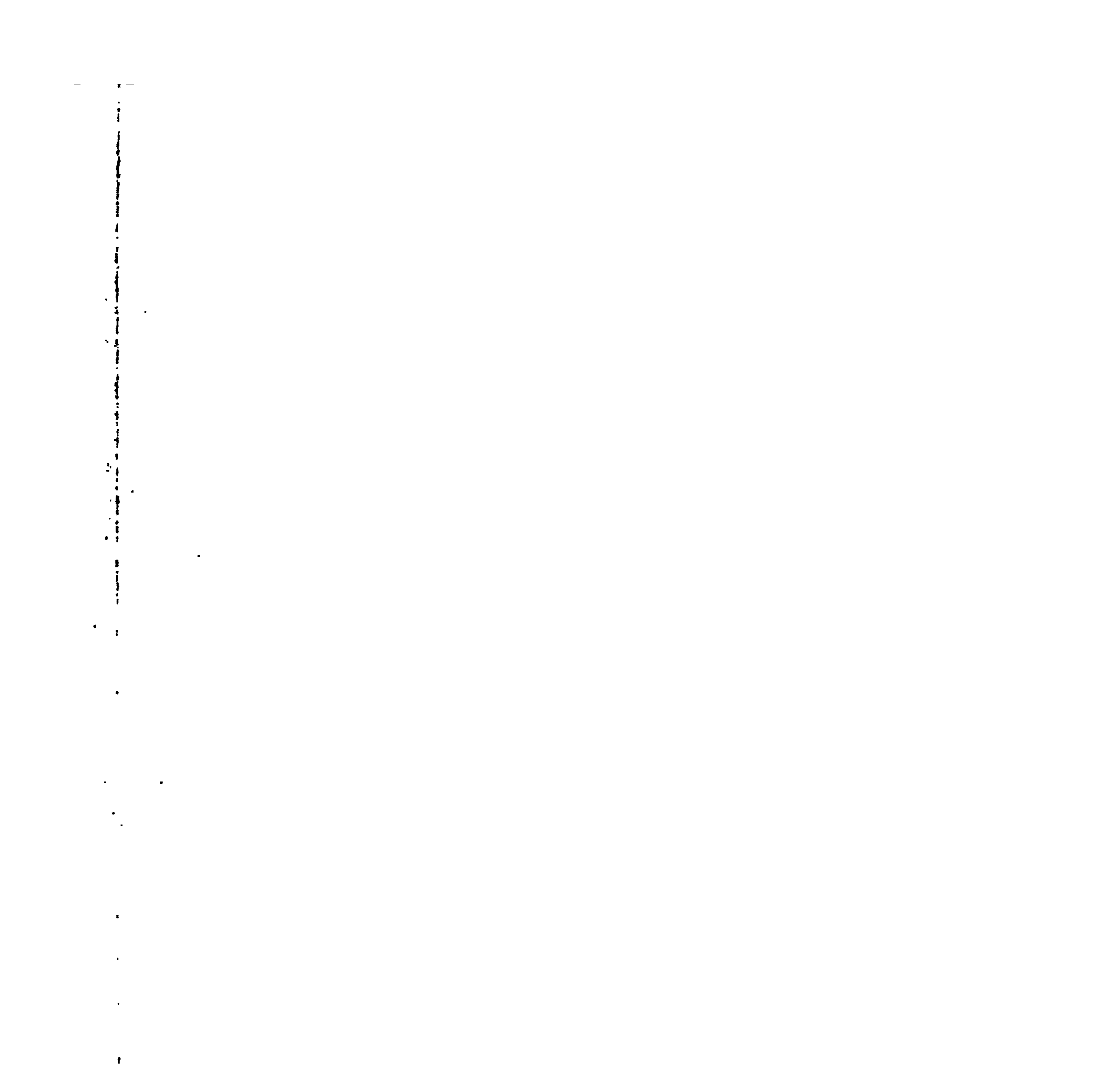
FRANCE

MOUSTIERS

SUCRIÈRE A POUDRE EN FAIENCE A DÉCOR BLEU

(Conf. page 185)

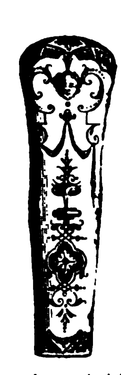
COLLECTION DE M. ÉDOUARD PASCAL





d'art que nous ne retrouvons pas ailleurs. Sans nous préoccuper des fables qui attribuent à des moines la révélation à Moustiers de prétendus secrets industriels, traçons, au moyen des documents positifs, recueillis surtout par M. Ch. Davillier, l'histoire de cette remarquable réunion de fabriques.

Il y a eu, dans les Basses-Alpes, une famille de potiers qui devait particulièrement illustrer sa patrie : ce sont les Clérissy ; dès le milieu du dix-septième siècle, on en voit apparaître un dont les produits restent indéterminés ; mais, en 1686, Pierre Clérissy se révèle comme *maître faïencier*, et des œuvres certaines sorties de ses fours permettent de constater le développement exceptionnel qu'il avait su donner à l'industrie. Le plus beau type qu'on puisse citer est un plat ovale appartenant à M. Ch. Davillier, et qui a figuré à l'Exposition universelle. La bordure est composée de mascarons et de griffons ailés se jouant au milieu d'élégantes arabesques, et supportant des cartouches où sont représentés un cerf, un loup et des chiens ; cette riche composition, inspirée bien plutôt de l'antique que des majoliques de la Renaissance, est dessinée avec une fermeté savante et un talent très-supérieur à celui des artistes italiens contemporains. Au centre est une Chasse à l'ours, d'après Antoine Tempesta, peintre graveur florentin, dont les ouvrages furent longtemps en vogue dans le Midi. Ce plat est signé de Gaspard Viry, décorateur céramiste des plus distingués ; un autre peintre du même nom, Jean-Baptiste Viry, est inscrit dans les archives de l'état civil de Moustiers, en 1706, à l'occasion du baptême de son fils ; mais aucune signature de lui n'existe sur la faïence.



oustiers primitif.
(Collect. de M. Édouard Pascal.)

Voici donc un premier type ; les pièces à sujets pleins (chasses ou scènes de l'histoire sainte), avec bordures et ornements *français* de style antique ou oriental, car quelques anciennes pièces nous montrent des lambrequins et arabesques inspirés de la porcelaine chinoise, et se rapprochant de la déviation rouennaise. Ces faïences, d'un beau blanc, à émail uni, non vitreux, sont peintes d'un bleu intense nettement et finement chatironné.

Bientôt la bordure antique disparaît pour faire place à des orne-

ments délicats dans le style des Bérain et d'André-Charles Boulle. C'est un genre pour ainsi dire intermédiaire, car, nous devons le reconnaître, ces lambrequins à courbes graciles, ces dentelles menues ne s'harmonient nullement avec les lourdes conceptions de Tempesta; aussi a-t-on accusé les faïences de cet ordre de manquer de la première condition du succès, l'aspect ornemental.

Les artistes de Moustiers le comprirent, et ne tardèrent pas à renoncer aux chasses et autres tableaux circonscrits, pour y substituer des compositions à baldaquins, à gaînes, à figures détachées, prises des maîtres qui avaient inspiré les bordures dont nous venons de parler.

Cette seconde période décorative n'indiquerait-elle pas une nouvelle direction? Nous le pensons; Pierre Clérissy, aidé peut-être des deux Viry, avait travaillé de 1686 à 1728, époque à laquelle il mourut âgé de soixante-seize ans; mais un second Pierre Clérissy, né en 1704, son neveu peut-être, lui succéda; par son âge, celui-ci devait être naturellement porté vers le progrès, ou simplement, si l'on veut, vers le changement; d'ailleurs, au moment même où il prenait le fardeau administratif, des concurrences s'élevaient autour de lui, suscitant l'émulation. Un certain Pol Roux, maître faïencier, apparaît en 1727; plus tard, un rude jouteur, Joseph Olery, s'établit à son tour.

On peut donc considérer comme sorties des mains de ces divers fabricants les pièces à sujets mythologiques : Orphée charmant les animaux, le Triomphe d'Amphitrite, la Vengeance de Médée, sujets soutenus sur des culots, couronnés de baldaquins ou de rinceaux, accolés de cariatides et entourés de pots à feu alternant avec des vases de fleurs, de jets d'eau partant de légers bassins ou de monstres laissant échapper de leur gueule béante des flots qui retombent dans une vasque soutenue par des Amours ou par des Satyres.

Ce qui confirme la pluralité des origines, c'est que deux genres distincts offrent le même décor; l'un conserve le blanc mat et le bleu pur du vieux Clérissy; l'autre affecte un émail tellement vitreux qu'il rivalise avec celui de la porcelaine, et donne au cobalt un ton céleste et doux comme s'il transparaissait sous une glace épaisse.

Ici se place un fait intéressant dont les archives n'ont conservé nulle trace, mais qui nous est indiqué par un manuscrit trouvé dans les papiers de Calvet, et confirmé par des preuves matérielles. Joseph Olery, homme de talent sans doute, troubla par ses ouvrages la quiétude

de Pierre Clérissy II, lequel redoubla d'efforts pour maintenir son usine au premier rang. La réputation de Moustiers croissant dès lors avec la perfection de ses ouvrages, le duc d'Aranda voulut améliorer les fabriques espagnoles en y conduisant des artistes méridionaux; Olery fut un de ceux qui consentirent à s'expatrier; mais, comme il portait là le décor en camaïeu bleu seulement, on le remercia bientôt, et il vint reprendre son fourneau des Basses-Alpes; seulement, comme



Aiguière de Moustiers, genre Bérain. (Collection de M. Paul Gasnault.)

il avait vu pratiquer la peinture polychrome en Espagne, il l'appliqua à ses nouveaux ouvrages et obtint ainsi une vogue particulière.

Clérissy, que ses travaux avaient fait anoblir (en 1743 il obtenait le titre de seigneur de Trévans), ne voulut pas rester en arrière; il aborda le même genre et sut s'en servir pour augmenter encore son renom et sa fortune. En 1747, il laissa la fabrique florissante entre les mains de son associé Joseph Fouque. Quand à Olery, il se ruina et disparut.

En 1756, Moustiers comptait sept ou huit usines; il y en avait onze en 1789; deux ans plus tard, elles étaient réduites à cinq. Voici les noms des derniers fabricants : Achard, Barbaroux, Berbiguier et

Féraud, Bondil père et fils, Combon et Antelmy, Ferrat frères, Fouque père et fils, Guichard, Laugier et Chaix, Mille, Pelloquin et Berge, Tion, Yccard et Feraud.

Au milieu de cette foule de potiers, secondés par des artistes plus nombreux encore, on comprend combien il est difficile d'attribuer à chacun ses œuvres; le plat de Viry permet de retrouver, par analogie, les pièces de Clérissy Ier. Celles de Clérissy II sont bien plus difficiles à déterminer; Roux a fait, comme lui, le décor bleu style Bérain, ainsi que le prouve un beau surtout appartenant à M. Paul Gasnault, et qui est signé Hyaci. Rossetus; ce G. Hyacinthe Roux, qut donnait à son nom une forme italo-latine, était probablement le fils de Pol Roux; on a de lui des plaques datées de 1732.



Moustiers à médaillon et guirlandes.
(Collect. de M. Paul Gasnault.)

Mais quand le genre à cariatides et rinceaux se colore d'émaux divers, quand il s'y mêle des guirlandes de fleurs et des bouquets; lorsque les fleurages font tous les frais de la décoration et s'associent aux grotesques, tant de mains diverses se révèlent par le dessin, tant de monogrammes inexplicables s'impriment au revers des pièces, que le curieux se perd dans un inextricable chaos; il est pourtant une marque qui, par sa fixité, semblerait appartenir à un centre important; elle est formée des lettres L O réunies. On a pensé y voir le chiffre d'Olery; nous ne pouvons l'admettre, car la multiplicité des lettres dont ce chiffre est accompagné, les époques extrêmes qu'indiquent les poteries qui le portent, établiraient incontestablement qu'Olery a été le plus persistant, le plus fortuné et le plus habile des céramistes du Midi, et qu'il a eu l'atelier le plus considérable. Ainsi, on trouve sur des pièces à cariatides :

avec un bleu style de Rouen :

des scènes mythologiques à couleurs variées et bordures diverses :

des guirlandes et bouquets portent :

et beaucoup des monogrammes ci-dessus; des grotesques sont signés :

Laissons prudemment ces chiffres avec ceux-ci, dont l'explication n'est pas plus facile :

Avec des pièces ainsi marquées on trouve AB

Quelques ouvrages signés en toutes lettres semblent encore compliquer la question ; dans une soupière on lit : *Tion, à Moustiers*, et sous un pot à eau accompagné de sa cuvette : *Ferrat, à Moustiers ;* ce sont bien là des fabricants de la décadence, ce que montre leur décor à chinois; mais sur une plaque ronde à fleurs nous trouvons : 1761, *Solome Cadet ;* ceci pourrait bien être un simple possesseur; nous en dirions volontiers autant du : *Pierre Fournier de Moustiers*, qui, en 1775, faisait inscrire son nom autour d'une gourde à fleurs.

Quant aux peintres Fo Grangel, Miguel Vilax, Soliva ou Soliba, et Cros, qui ont signé de belles pièces, toutes exécutées en couleurs polychromes, ce sont des Espagnols. Or devons-nous croire qu'ils ont suivi en France leur ancien patron Olery, et que leurs ouvrages sont sortis de Moustiers, ou n'est-il pas plus naturel d'admettre qu'instruits suffisamment, habitués au style méridional, ils ont fait chez eux des faïences analogues à celles des Basses-Alpes? Nous le pensions déjà, après avoir vu des assiettes à fine bordure provençale en rouge cuivreux; nous n'en avons plus douté lorsque M. Ch. Davillier a exposé sa belle coupe à pied, décorée à l'intérieur d'une copie de la *Famille de Darius*, d'après Lebrun, et sous laquelle Soliva ajoute à son nom : ALCORA ESPAÑA. Une autre pièce, du même artiste, a été peinte à *Piezas*, hameau de la province d'Almeria.

Pourtant M. Chaffers signale, d'après M. Charles Davillier, les

pièces signées par ces artistes comme ayant fait partie d'un service qui, d'après la tradition, aurait été exécuté pour madame de Pompadour, vers 1745, et payé dix mille livres au fabricant Pierre Clérissy. Il est évident d'abord que les faïences inscrites du nom des artistes qui viennent d'être cités, appartiennent à des services différents et n'ont pu concourir à former un ensemble ; plusieurs, parmi ces faïences sont identiques à des pièces marquées L O et attribuées à Olery par un certain nombre de curieux; si l'on admettait donc la supposition de M. Chaffers, il faudrait renoncer définitivement à voir le chiffre d'Olery dans les deux lettres indiquées, et les restituer à l'établissement de Clérissy.

Nous ne voulons pas nier que madame de Pompadour ait pu commander un service à Moustiers alors que cet établissement était en vogue ; elle encourageait volontiers les entreprises utiles, et d'ailleurs, les grands, entraînés par la mode, ne manquaient jamais de se pourvoir dans les fabriques renommées. Le maréchal de Richelieu commanda aussi pour son château un service complet bordé de fines arabesques bleues et orné de ses armes et de celles d'Élisabeth-Sophie de Lorraine-Guise, sa seconde femme. Ce service fut exécuté vers 1754, au moment où le style était essentiellement français, et c'est dans le même genre qu'on trouve la plupart des pièces armoriées, à commencer par celles du dauphin. Les armoiries sont fort rares, au contraire, parmi les faïences polychromes de la décadence.

Voici encore quelques sigles inexplicables dans l'état actuel de l'histoire céramique, et que l'on rencontre sur des pièces en camaïeu bleu :

Pf · F. Sj Ef F.e J!

Ce dernier chiffre existe aussi sur une faïence polychrome rehaussée d'or de la collection Ed. Pascal ; c'est peut-être la signature de Fouque, successeur de Clérissy. M. Ch. Davillier propose d'attribuer à Féraud ce monogramme qu'on trouve sous une soupière armoriée du musée de Sèvres. Les lettres ou inscriptions ci-dessous :

Fd Fd

G M.C. M·C·A 1756·J.A

P.F. F.P ·OY·

ne nous paraissent pas susceptibles d'attribution probable.

Varages (Var). — Le succès commercial de Moustiers ne pouvait manquer de stimuler de nouvelles entreprises. Vers 1740, un sieur Bertrand ouvrit une usine à Varages, bourg distant de 6 ou 7 lieues des établissements primitifs; on l'appela fabrique de Saint-Jean, parce qu'elle occupait l'emplacement d'une ancienne église placée sous ce vocable. La famille Bertrand a toujours conservé cet établissement; mais il s'en éleva d'autres au nombre de cinq; voici les noms de leurs propriétaires : Bayol, dit Pin, remplacé par Grégoire Richeline; Fabre, remplacé par Bayol; Clérissy, qui eut pour successeur Grosdidier; Montagnac; Laurent, remplacé par Guigou.

Les faïences de Varages n'ont pas eu de marques spéciales; elles imitent plus ou moins grossièrement les produits des Basses-Alpes et semblent destinées à l'usage populaire; la fabrique de Saint-Jean peignait au feu de réverbère des services dans le genre de Strasbourg.

Tavernes, dans le même département, et à 6 kilomètres de Varages, a eu un établissement dirigé par un sieur Gaze, qui signait de son initiale :

G· G #G†

Si l'on en juge par un plateau orné de fleurs bleues, conservé au musée de Sèvres, Tavernes avait une fabrication encore inférieure à celle de Varages.

Les Poupres (Var). — Cette usine n'est mentionnée nulle part; un seul spécimen du musée de Sèvres la fait connaître; c'est une potiche à émail vitreux et blanc décorée au moufle en émaux assez fades, mais épais, rose, bleu pâle, jaune et vert mélangé. Le sujet est chinois; en dessous on lit : *Poupre japonne*. Cette indication dit tout, et la localité, et le genre qu'on s'était proposé d'imiter, On se rappellera en effet ce qu'était la faïence japonnée faite à Sceaux par Chapelle.

Fayence (Var). — Terminons ce que nous avons à dire des fabriques de ce département, en réduisant à sa juste valeur une phrase de l'historien Mézeray; parlant des succès militaires de Lesdiguières, qui combattait en Provence pour Henri IV, en 1592, il dit : « Fayence, plus renommée par les vaisselles de terre qui s'y font, que par sa grandeur... lui fit peu de résistance. » Cette figure, basée sur une erreur

de synonymie, ne peut plus être acceptée au point de vue céramique : le renom des faïences, leur nom même au seizième siècle venaient de la ville de Faenza, et non du bourg de Fayence, où il n'existait certainement alors, comme il n'a jamais existé depuis, aucun établissement pour la fabrication de la terre émaillée.

Marseille (Bouches-du-Rhône). — La vieille cité phocéenne a, de tous temps, cultivé les arts céramiques avec un succès non contesté; on n'est donc pas étonné de la trouver engagée l'une des premières dans la lutte ouverte pour la fabrication de la poterie émaillée. M. Charles Davillier a rencontré le nom d'un Clérissy, potier, inscrit dès le quinzième siècle dans les archives de la ville; c'est à lui qu'il était également réservé de signaler ce nom sur le plus ancien spécimen de faïence marseillaise. Un plat orné au centre d'une Chasse au lion, d'après Tempesta, et entouré d'une bordure de style oriental, qu'on croirait d'origine nivernaise, porte au revers :

A Clerissy, à Saint-Jean du Dézert, 1697, *à Marseille.*

Cette faïence bien travaillée, un peu bleuâtre d'émail, se distingue déjà par là des ouvrages de Moustiers; mais un caractère qui lui est propre, c'est l'alliance du manganèse au cobalt; tous les contours sont en violet assez pâle; des losanges de même ton remplissent certains compartiments; en un mot, les produits de Saint-Jean du Dézert, faubourg de Marseille, sont facilement reconnaissables quand on a vu un spécimen authentique comme ceux de MM. Davillier, Lucy et Aigoin. Souvent, d'ailleurs, un C cursif ou même les lettres AC, se répètent sous le marly des plats, imitant certains ornements courants de la faïence nivernaise.

Il est à croire que la fabrication d'A. Clérissy a continué pendant les premières années du dix-huitième siècle; d'après les recherches de M. Mortreuil, un second faïencier, Jean Delaresse, s'établit vers 1709. Entre cette date et le milieu du dix-huitième siècle, quels furent les travaux de Marseille? Nous ne doutons pas qu'il ne faille les chercher parmi les vaisselles attribuées à Moustiers, et les unes décorées de bordures arabesques et de gros bouquets de fleurs du style oriental des étoffes dites perses, les autres de figures grotesques.

Voici, du reste, les noms des fabricants de faïence établis à Marseille vers 1750 :

Agnel et Sauze, hors la porte de Rome;
Antoine Bonnefoi, près la porte d'Aubagne;
Boyer, à la Joliette;
Fauchier, hors la porte d'Aix;
Fesquet et Ce, hors la porte de Paradis;
Leroy aîné, hors la porte de Paradis;
Veuve Perrin fils et Abellard, hors la porte de Rome;
Joseph-Gaspard Robert, au même lieu;
Honoré Savy, au même lieu;
Jean-Baptiste Viry, hors la porte de Noailles, allées de Meilhan.

Ces fabriques produisaient beaucoup, puisqu'en 1766 l'abbé d'Expilly nous apprend qu'elles avaient exporté, pour les îles françaises de l'Amérique seulement, 105,000 livres de faïence. Quelques années avant, un négociant de Marseille, le sieur Celles, avait apporté à Paris une quantité de ces faïences qu'un arrêt de 1760 l'autorisa à vendre malgré l'opposition de la communauté des faïenciers parisiens. Pourtant c'est au moment où le décor porcelaine et les peintures au moufle prirent faveur dans le Midi, que les produits marseillais eurent un succès parfaitement justifié.

Aujourd'hui qu'il existe dans les collections publiques ou privées un grand nombre d'exemplaires curieux, il est plus difficile que jamais de donner les caractères de la fabrication de chaque atelier. Honoré Savy, dont la manufacture existait en 1749, était signalé en 1765 comme possesseur d'un vert particulier. Ce vert, nous le retrouvons aussi parfait que possible dans des pièces signées d'un autre industriel. Savy n'a jamais marqué, pensons-nous, mais son nom figure sur le bouclier d'un grotesque dans une assiette en camaïeu vert vif. Lorsque Monsieur, comte de Provence, vint à Marseille en 1777, il visita la manufacture de Savy, et fut si satisfait des produits qu'il y observa, qu'il permit au potier de donner à son établissement le titre de *Manufacture de Monsieur, frère du Roi*. On a prétendu que, par suite de ce privilége, Savy avait marqué ses ouvrages d'une fleur de lis. Nous avons vu, en effet, des faïences, probablement marseillaises, signées d'une fleur de lis ornementée et tracée soit en bleu, soit en rose; une soupière charmante, classée au Musée de Sèvres et qui aurait, dit-on, appartenu à Louis XVI, porte cette fleur encadrée de rinceaux et surmontée de la couronne royale.

Mais il existe tant de produits différents où l'on retrouve ce signe, qu'il faut en étudier sérieusement l'origine avant d'y appliquer une provenance.

Le second fabricant dans l'ordre d'importance est Robert. Précisément le spécimen où nous trouvons, à Sèvres, son nom inscrit tout entier, est une soupière décorée en camaïeu vert, de fleurs, poissons et coquillages, et portant en relief, sur le couvercle, un groupe de poissons.

Quelques services polychromes se spécialisent par cette tendance à représenter des productions marines; d'autres ont été appelés *services aux insectes;* quant aux fleurs, on les reconnaît facilement par la disposition des longues tiges qui les portent et qui semblent tracer. Dans



Théière à fleurs, de Marseille. (Collection de M. Édouard Pascal.)

quelques cas, ces fleurs sont accompagnées de paysages maritimes et de sujets finement peints. Heureusement Joseph-Gaspard Robert a parfois marqué ses ouvrages, soit d'un R simple, soit du chiffre JR. Ses faïences sont souvent rehaussées d'or.

R ·R·X·

La veuve Perrin peut rivaliser, pour la beauté de ses produits, avec les deux fabricants qui précèdent; elle a fait le vert de Savy, elle a doré avec autant d'éclat que Robert; enfin, elle a placé ses peintures sur des fonds variés qui sont charmants à l'œil. La veuve Perrin a presque toujours signé :

VP VP

Quelques faïences marseillaises, moins distinguées que celles dont nous venons de parler, portent au revers un B en bleu ou en ocre jaune; on les attribue à Bonnefoy; l'émail en est très-fluide, et les couleurs y sont comme fondues; ce sont des fleurs et bouquets.

B

Nous ne connaissons aucun produit certain des autres faïenciers com-

pris dans la liste ci-dessus. On a écrit que le nombre des fabriques avait diminué, à Marseille, au moment de la Révolution. Onze réclamants signaient, en 1791, la pétition de Glot; c'est à peu près ce qui existait en 1750.

Aubagne, bourg situé à quelque distance de Marseille, a sans doute imité les ouvrages de cette grande cité; voici ce qu'en dit Gournay, en 1788 : « Il y a à Aubagne seize fabriques de poterie, et deux de fayence fort belle, où l'on fait tout ce que l'on peut désirer dans ce genre. La consommation et l'exportation des unes et des autres se font aux îles de l'Amérique, et à Aix, Marseille et Toulon. »

LANGUEDOC

Les établissements de cette province ont imité de plus ou moins près les faïences de Moustiers et de Marseille.

Toulouse (Haute-Garonne). — M. Vinot a possédé des assiettes à grotesques où le nom de cette ville était écrit en toutes lettres; M. Reynolds a acquis depuis un vase décoré de fleurs en camaïeu bleu, où on lit :

Laurens Basso,
à Toulouza,
le 14 *mai* 1756.

La pièce la plus intéressante parvenue à notre connaissance est un plat long, forme d'argenterie, décoré, sur un émail sec et grisâtre, d'une bordure de bouquets et insectes, et au centre, d'un médaillon à guirlandes entouré de génies, en couleurs rouge, ocre foncé, bleu et vert louches; ce médaillon renferme un écusson en manganèse, sous lequel on lit : CART. TOLOS. *Carthusia Tolosensis*. Le plat a donc fait partie du service de la Chartreuse, et le blason est celui du prieur.

On peut supposer d'après le style et l'exécution, que le plat est antérieur à la pièce de Basso et daterait des environs de 1752, époque à laquelle, d'après un *Recueil des industries, métiers et professions* de la ville, il existait une faïencerie à Toulouse.

Martres, dans le même département, a eu sa fabrique en activité jusqu'en 1791. Un spécimen appartenant à M. Pujol, de Toulouse, porte : *Fait à Martres*, 1775.

Mones ne nous est connu que par la liste de Glot.

Marignac (Haute-Garonne). — M. de Lafüe, seigneur du lieu, y établit, en 1737, une manufacture qui fut autorisée officiellement par un arrêt du Conseil du mois de mars 1740, et marcha régulièrement pendant dix-huit ans environ. Le propriétaire la détruisit, parce qu'il avait peine à trouver de fidèles ouvriers. En 1758, un sieur Pons, du même lieu, entreprit une exploitation nouvelle et sollicita les priviléges propres à la garantir. Il est probable qu'il les obtint, puisque la manufacture travaillait encore en 1791, ce que démontre la liste de Glot.

Terre-Basse, en Comminges, à 1 lieue de Marignac. — En 1740, le comte de Fontenille sollicitait un privilége pour élever, dans sa propriété de Terre-Basse, une faïencerie; mais en soumettant cette demande à l'autorité supérieure, l'intendant d'Auch faisait remarquer que l'usine de Terre-Basse devait se procurer les argiles nécessaires à son travail à Marignac, où existait l'établissement de M. de Lafüe, et que s'il y avait lieu d'accorder une permission, elle devait être simple et sans privilége.

Agen (Lot-et-Garonne). — La ville d'Agen a-t-elle été le centre d'une fabrication courante? Nous l'ignorons, ainsi que le savant conservateur du Musée de Sèvres, qui a classé sous la rubrique *Agenois* un vase de pharmacie à anses torses, et un plat décoré dans le style rocaille avec des émaux peu brillants. On attribue aussi à l'Agenois des terrines et pièces de table figuratives, les premières fond violacé à médaillons blancs ornés de bouquets en jaune bleu et vert.

Narbonne (Aude). — M. Charles Davillier y a signalé l'existence d'une fabrique, probablement fondée au seizième siècle par des Mores exilés d'Espagne; elle était située au lieu dit les Moulins. Revêtus d'abord du lustre auréo-cuivreux, les produits se sont sans doute perpétués, et il nous paraît assez probable que Narbonne a eu ses poteries particulières.

Montpellier (Hérault). — Un sieur Ollivier fonda dans cette ville une manufacture considérable; en 1717, il demandait que les faïences de Marseille ne pussent être importées et débitées dans le royaume, et qu'il lui fût permis de faire entrer du dehors le plomb et l'étain nécessaires à ses travaux. La seconde partie de sa pétition fut seule accueillie, et ce qui prouve l'importance de ses produits, c'est qu'il lui fut remis,

le 2 août 1718, un passe-port pour 200 quintaux de plomb et 50 quintaux d'étain poids de marc. En 1729, la fabrique de J. Ollivier était décorée du titre de manufacture royale.

Vers 1770, le sieur André Philip, de Marseille, vint à son tour s'établir à Montpellier; il est très-probable qu'il reprit l'usine d'Ollivier, car, d'après les renseignements qui nous sont transmis par M. Vionnois, l'une de ses petites-filles, aujourd'hui très-âgée, se rappelle avoir vu les armoiries royales sur la porte de la maison. Le genre de Philip, mieux connu que celui d'Ollivier, rappelle les fleurages de Marseille; souvent les bouquets, où domine le violet de manganèse, sont peints sur un émail jaune pâle. A la mort d'André, ses fils Antoine et Valentin continuèrent les travaux; seulement du faubourg de Nîmes ils transportèrent leur fourneau au lieu dit le Poids de la Farine.

Anduze (Gard). — On y a fait particulièrement des terres vernissées et des vases de jardin marbrés.

Nîmes (Gard). — Fabrique existant en 1702 et qui, d'après les échantillons connus, imitait grossièrement le décor de Marseille à fleurs et papillons, et les assiettes à grotesques; généralement, au milieu de celles-ci, le grotesque principal est remplacé par une femme en costume polychrome portant un panier.

Castilhon. — Le nom de ce village du Gard est écrit sous un plat appartenant à M. Ed. Pascal; on y voit une figure grotesque entourée de guirlandes et bouquets, du style de Moustiers, exécutés en camaïeu d'un vert jaunâtre chatironné de manganèse.

Vauvert, comme Anduze, a fait des terres vernissées; une pièce est signée par Jean Gautier.

Le Puy (Haute-Loire). — Ce n'est pas au Puy même, mais à Orsilhac d'abord, puis à Brives, que le sieur Lazerme établit, vers 1780, une manufacture de faïence. En 1783, les états généraux du Languedoc décidaient qu'il serait accordé une gratification de six cents livres *au sieur Lazerme, négociant du Puy*, « qui a établi à grands frais, dans « son domaine d'Orsilhac, une fabrique de faïencerie dont les ouvrages « sont de la plus grande utilité, cet établissement étant d'ailleurs « unique dans le Velay. » M. Paul Le Blanc prépare un travail sur cette usine, qui avait été signalée en 1785 dans l'*Almanach général des marchands*, etc., et en 1788 par Gournay.

BÉARN

ESPELETTE (Basses-Pyrénées). — Ce centre est indiqué par Gournay, en 1788, et nous pensons que c'est le même lieu qui est encore désigné, en 1791, sous le nom d'*Espedel*, dans la liste de Glot, généralement fantasque pour l'orthographe des noms.

Nous ne connaissons aucun produit d'Espelette. Le voisinage de l'Espagne peut faire penser, toutefois, que les décors ressemblent à ceux de Moustiers et d'Alcora.

GUYENNE

BORDEAUX (Gironde). — Par permission du 15 janvier 1714, Jacques Hustin ouvrit, hors la porte Saint-Germain, une manufacture qui, en 1729, avait pris assez d'importance pour obtenir l'autorisation de se qualifier de royale. En 1750, après avoir fait dégrever ses produits par un arrêt du conseil du 24 novembre 1719, Hustin sollicitait une prorogation de privilége exclusif qui lui fut refusée dans l'intérêt public.

Il est assez curieux que les produits d'une usine aussi importante soient pour ainsi dire inconnus; on a pu voir à Sèvres et à l'Exposition universelle des pièces ayant fait partie du service de la Chartreuse de Bordeaux, ainsi que l'indique une légende, *Cartus. Burdig.*, Cartusia Burdigalensis; au centre, sont les armes de François d'Escubleau, cardinal de Sourdis, accolées de celles du frère Ambroise de Gasq (Blaise de Gasq, baron de Portets, conseiller au parlement de Bordeaux). L'entourage polychrome est composé de mascarons et d'ornements et rinceaux de style Louis XIV.

Le chevalier Hustin, directeur des affaires du roi, n'était qu'un entrepreneur; on ne s'étonnera pas en apprenant qu'une seule pièce connue porte son nom; c'est le cadran de la Bourse de Bordeaux. M. Charropin a signalé deux des décorateurs de la fabrique, Raymond Monsau et son frère Étienne.

Les frères Boyer quittèrent l'établissement de la veuve Hustin pour fonder, en 1796, une usine à faïence commune rue de la Trésorerie.

En 1783, Bordeaux possédait six fabriques; il y en avait huit en activité en 1791. Une monographie des poteries bordelaises, depuis

longtemps attendue, nous permettra sans doute bientôt de distinguer les ouvrages de ces divers établissements.

Bazas (Gironde). — Cette fabrique est connue par la liste de Glot.

Bergerac (Dordogne). — Mentionnée par Gournay; celle-ci travaillait encore en 1791.

La Plume (Lot-et-Garonne). — Citée dans la liste de Glot.

Montauban (Tarn-et-Garonne). — Même source.

Samadet (Landes). — Située non loin de Saint-Sever, cette usine travaillait depuis 1732 en vertu d'un privilége accordé à M. l'abbé de Roquépine, qui y déploya beaucoup d'intelligence et de goût; aussi, vingt ans plus tard, l'excellence des ouvrages faisait obtenir au fondateur une prorogation de privilége; il avait fallu même, pour la commodité des acheteurs, multiplier les entrepôts où se débitait la marchandise.

Voici, du reste, comment M. Tarbouriech décrit la poterie des Landes : « L'émail en est fin et d'une blancheur un peu terne; des fleurs et des oiseaux, habilement dessinés, décorent les fonds et les contours. Quelquefois des plats aux rebords sinueux sont ornés d'anses gracieuses imitant des rameaux entrelacés. Généralement les vases, les coupes et autres ustensiles présentent des fruits entremêlés de fleurs et de feuillages. Quelquefois aussi l'on retrouve les traces de l'imitation chinoise, et les fleurs cèdent alors la place à ces grotesques personnages qui ont su, par la naïveté des traits et la bonhomie d'allure, se faire pardonner leur laideur typique. »

Ce signalement nous avait permis de retrouver dans le commerce des faïences de Samadet. Nous en avons revu d'authentiques dans les mains de M. Labeyrie, qui nous a, en outre, communiqué des titres relatifs à la fabrique. Les pièces ont bien le type méridional aux formes imitées de l'argenterie, à l'émail épais et blanc, aux couleurs fondues et douces, dérivées de Moustiers et Marseille. Les bouquets de fleurs ont le style des toiles perses : pavots rouge de fer aux pétales récombants, au large cœur losangé; fleurettes jaunes ou lilacées; feuilles variées du jaune au vert et obtenues par le mélange du premier ton avec le bleu; le bleu lui-même grisâtre est comme bu dans l'émail. On trouve quelques spécimens en camaïeu, où le bleu s'étend en guirlandes de points et de fleurettes, avec culots inspirés du style de Moustiers.

Du reste, la fabrication de Samadet s'est prolongée jusqu'aux temps modernes : à l'abbé de Roquépine succéda M. Dizès, qui joua un rôle important dans la révolution et sous l'empire, puis le marquis de Poudens fut le dernier propriétaire de l'établissement.

AUCH (Gers). — En 1758, les sieurs Allemand-Lagrange, Dumont et Ce sollicitaient divers priviléges pour l'établissement d'une faïencerie au jardin de Lagrange, près la porte d'Auch, dite de la Treille. Les produits sortis de l'usine paraissent avoir eu du succès, car ils se vendaient dans le Gers concurremment à ceux de Toulouse et de Samadet. Nous n'avons pu encore voir et déterminer les caractères des faïences d'Auch.

RÉGION DE L'OUEST

AUNIS ET SAINTONGE

SAINTES (Charente-Inférieure). — Illustrée par les travaux de Palissy, cette localité a conservé les traditions céramiques, d'abord en continuant les terres sigillées, puis en abordant la faïence blanche ; M. Benjamin Fillon cite une bouteille de chasse ornée au pourtour de roses et de tulipes, et qui porte dans des couronnes le nom du possesseur et l inscription suivante :

PP.
à l'image N. D.,
à Saintes,
1680.

En 1788, Gournay signalait quatre fabriques, dirigées par Crouzat, Dejoye, Rochex aîné et Rochex jeune; en 1791, il y avait encore deux usines en activité.

BRIZAMBOURG, près Saintes, est l'une des fabriques qui, d'après de Thou, furent érigées sous Henri IV. En 1600, Enoch Dupas était à la tête des travaux, qui consistaient en faïences sigillées, ou imprimées en creux, d'ornements divers, et vernissées en marbrures chaudes et fondues; le dessous des pièces était vert uni.

LA CHAPELLE-DES-POTS, près Saintes, est le lieu où Palissy trouva les

potiers qui l'aidèrent dans ses laborieux essais ; on faisait là des faïences azurées et marbrées comme dans le reste de la Saintonge.

MARANS. Entre 1740 et 1745, le sieur Jean-Pierre Roussencq, originaire de Bordeaux, créa cette fabrique et y fit d'abord application du genre pratiqué par Hustin, c'est-à-dire d'un style rouennais dévié. Plus tard, il chercha le genre saxon ; sa signature, assez rare, est un chiffre composé des lettres I P R ; elle existe à Sèvres, derrière une fontaine qui porte : MARAN, 1754. Quelques autres produits de Marans ont une seule initiale. Nous avons vu la première sur une pièce en camaïeu violet ; l'autre, plus fréquente, existe sur des assiettes épaisses à rosace polychrome assez lâchée de dessin. Roussencq mourut le 17 mai 1756, et son établissement fut transféré à la Rochelle.

M M

LA ROCHELLE. Lorsque, vers 1675, cette ville fonda l'hospice de Saint-Louis, elle profita du privilége accordé aux établissements de l'espèce, d'avoir certaines manufactures et d'en débiter les produits ; le mauvais vouloir du commerce, ses plaintes incessantes contre la prétendue concurrence des hospices, fit bientôt fermer cette première usine. Une autre appartenait à un sieur Jacques Bornier, au commencement du dix-huitième siècle, et cessa en 1735 ; mais, en 1743, Jean Briqueville acheta le fonds et ralluma les fours. Le Musée de Sèvres possède une assiette signée I B, qui est attribuée à Jean Briqueville.

Quant à l'usine venue de Marans après 1756, son style fut celui de Strasbourg, exagéré par l'éclat des couleurs ; des roses d'une déformation allongée fort singulière peuvent aider à reconnaître ses ouvrages.

ANGOUMOIS

ANGOULÊME (Charente). Ce n'est pas à Angoulême, mais au faubourg de l'Houveau, qu'était située la fabrique, dirigée, en 1784, par la Ve Sazerac, Desrocher et fils. Le musée de Limoges possède un curieux lion assis soutenant un écu aux armes de France ; autour, sur la base, on lit en caractères romains : A ANGOULÊME DE LA FABRIQUE DE MADAME V. S. D. ET F. 28 AOUT. Derrière l'écu est la date 1784. L'usine travaillait encore en 1791 ; elle est possédée aujourd'hui par M. Durandeau.

POITOU

Poitiers (Vienne). La fabrication céramique à Poitiers doit remonter à une date reculée; pourtant les plus anciens spécimens qu'ait rencontrés M. Fillon, historien de cette contrée, sont des figurines en terre de pipe dont l'une porte cette inscription gravée sous le pied :

A. MORREINE,
Poitiers,
1752.

En 1778, Pierre Pasquier sollicitait la protection du ministre, M. Bertin, afin d'éviter les entraves qu'on mettait à l'extraction des argiles nécessaires à sa fabrique. Les poteries de ce centre paraissent être dans le genre de Rouen, en bleu noirâtre sur émail peu vitreux. Il en existe au Musée de Sèvres.

Montbernage, faubourg de Poitiers. Vers 1776, une fabrique y fut fondée par un sieur Pasquier, qui s'associa bientôt à Félix Faucon, fils d'un imprimeur poitevin. Le Musée de Sèvres possède une assiette décorée en bleu, qui porte deux FF et un faucon dans un cartouche, marque de l'imprimeur de Poitiers; on la considère, dès lors, comme émanant de Félix Faucon. Il ne serait pas impossible que celui-ci eût dirigé seul Montbernage et que son associé Pasquier fût allé s'établir à Poitiers même; il y aurait alors identité entre les deux céramistes du même nom, et la marque individuelle de Faucon s'expliquerait.

Chatellerault (Vienne). En 1641, un certain Jehan Leone, de Poggio, et *maistre de fayencerie*, obtenait de Louis XIII des lettres de naturalisation.

Oiron (Deux-Sèvres). Nous avons décrit page 379 les faïences fines de cette localité; les faïences proprement dites qui leur succédèrent sont généralement grossières et se ressentent plutôt de l'influence de Palissy que de celle de Bernart et Cherpentier. Habituellement jaspées, elles sont chargées de reliefs sans style, et tout semble indiquer que l'atelier n'a pas longtemps prolongé ses travaux.

Thouars (Deux-Sèvres). L'inventaire du magasin d'un marchand de Fontenay fait connaître qu'il possédait onze douzaines d'assiettes façon de Thouars, huit autres douzaines bleues, même façon, et une douzaine de plats, tant grands que petits, *avec histoires*. Dressé en 1627

cet inventaire est, on le voit, fort instructif, puisqu'il révèle le nom d'une fabrique affectée à la continuation d'un genre de décor venu d'Italie.

Rigné, près de Thouars. C'est de là que se tiraient les argiles propres à la fabrication de la faïence, et lorsque M. Fillon trouve mention, en 1629, de cinq douzaines d'assiettes de terre de Rigné, il n'hésite pas à les croire émaillées. C'est dans ce même lieu qu'il suppose que furent faits les carreaux destinés au pavage de la chambre à coucher de Marie de la Tour, duchesse de la Trémouille, au château de Thouars. Or ces carreaux, dont on peut voir des échantillons au Louvre, à Cluny et à Sèvres, sont d'une fabrication très-voisine de celle des dallages d'Écouen, et se ressentent des procédés italiens. Quelques-uns sont signés : L A 1636.

Si la fabrication de Rigné cessa momentanément, elle fut rétablie en 1771 par un gentilhomme du nom de la Haye; le four était dans une ferme appelée Yversais, et deux contre-maîtres, Perchin et Cornilleau, le dirigèrent successivement. En 1784, M. la Haye voulut mettre l'établissement en ferme; il produisait alors des assiettes communes, où le nom des destinataires s'inscrivait sous l'image de leur saint patron.

Chef-Boutonne. Un sieur Drillat jeune y faisait, en 1778, de la faïence commune.

Saint-Porchaire. C'était aussi une vaisselle à revers brun qui sortait de cet établissement.

Fontenay (Vendée). On y fit, entre 1558 et 1581, des vaisseaux de terre azurins et marmorés, sous la direction d'un sieur Abraham Valloyre; or, comme on trouve mention d'un Nicolas Valloyre en 1609, il serait possible que celui-ci eût produit de la faïence.

Ile-d'Elle (Vendée). Ce lieu, riche en argile, appelait les établissements céramiques ; le 22 mai 1636, David Rolland demandait l'autorisation d'y fonder une faïencerie. De 1735 à 1742, c'était Pierre Girard qui exploitait un four, d'où est sorti un tonneau destiné à son frère *Joseph Girard, notère*. Pierre Girard a signé, en 1741, ce travail orné de paons et d'arbres verts.

Montaigu. Le nom de cette usine vendéenne figure dans la liste de Glot.

Apremont et Mallièvre n'ont droit de paraître ici que pour mé-

moire, car leurs travaux ne semblent pas s'être prolongés au delà du seizième siècle.

BRETAGNE

Rennes (Ille-et-Vilaine). Commençons par établir ce fait : la Bretagne possédait une faïencerie au dix-septième siècle; nous en avons la preuve par une plaque tombale d'assez grande dimension, bien émaillée, portant l'inscription de *Janne Le Bouteillier*, *dame Duplecix Coïalu, décédée le* 29[me] *ianvier l'an* 1653 ; au-dessous figurent des os en croix. Cette pièce importante pour l'époque est-elle sortie d'un établissement situé à Rennes même? Un travail depuis longtemps promis, de MM. le docteur Aussant et André, conseiller à la cour de Rennes, nous le fera sans doute connaître; des fragments rencontrés à l'abbaye Saint-Sulpice-la-Forêt, et tout à fait de même nature, peuvent faire supposer que l'emploi de ce genre de monuments était très-répandu.

Nous attribuons également au dix-septième siècle des vases en faïence très-blanche ornée de guirlandes de grosses fleurs en beau bleu ou en bleu et jaune citrin, tels que les vases destinés primitivement à l'hôpital Saint-Yves et à l'hôpital général de Rennes; on les rencontre fréquemment en Bretagne.

La première date positive qu'on puisse inscrire dans l'histoire des poteries de Rennes est l'autorisation accordée, le 11 juillet 1748, à Jean Forasassi, dit *Barbarino*, Florentin, d'établir une fabrique de faïence émaillée dans le quartier des Capucins. L'usine travailla quelques années, et, dès lors, ses ouvrages sont à chercher. Une autre fabrique s'éleva dans la *rue Hüe*, et prit bientôt une grande extension. L'un de ses plus anciens ouvrages est un groupe revêtu d'un bel émail blanc et représentant Louis XV, Hygie et la Bretagne, d'après la composition de Lemoyne. Le groupe original, commémoratif du rétablissement du roi, avait, conformément à la décision des états de Bretagne, été coulé en bronze et érigé à Rennes en 1754 ; c'est dix ans plus tard que *Bourgoüin*, comme il signe, en fit une réduction céramique qui dénote une certaine habileté pratique, sinon une grande science de dessin. Où les travaux de la rue Hüe se montrent dans tout leur éclat, c'est dans la vaisselle de luxe aux formes chantournées comme celles de l'argenterie et aux bouquets accompagnés de gracieuses arabesques. Rien n'est plus intéressant dans ce genre qu'une fontaine avec sa

vasque, qu'on a vue à l'Exposition universelle, et d'autres pièces appartenant à M. le docteur Aussant et à M. Ed. Pascal, et portant : *Fait à Rennes, rue Hüe*, 1769 et 1770. Ce qui étonnerait dans ces deux pièces, sans une révélation contenue dans le mémoire dont nous avons parlé à propos de Moustiers et de Marseille, c'est qu'elles ont un décor



Fontaine en faïence de Rennes.

méridional ; mais on sait que des ouvriers marseillais furent appelés à Rennes, et ils y apportèrent les couleurs fondues, le vert mélangé de Moustiers et le système ornemental à fleurages et guirlandes.

Si les faïences rennaises se font remarquer par des formes distinguées, des reliefs rocaille sans exagération et un émail toujours pur et laiteux, leur peinture est assez triste ; le violet de manganèse

foncé y domine, et le vert devient sale par l'emploi des rehauts noirs; le jaune seul reste assez frais ainsi que le bleu. Outre Bourgoin, dont le nom figure sur plusieurs pièces, un certain Baron a signé, en 1775, des décors en camaïeu violet foncé, et Choisi une soupière sans date.

Quant au propriétaire de l'établissement, M. le docteur Aussant et M. André le nommeront sans doute dans leur Histoire industrielle de la Bretagne. En 1788, Gournay signalait deux usines dirigées par la veuve Dulattey et Jolivet. Il n'y en avait plus qu'une en activité en 1791. L'*Almanach général du commerce* dit que les fabriques de Rennes font tout ce qui est relatif au service de table et de ménage. En effet, de 1760 à 1785, nous avons vu des assiettes patronales et des coupes de mariage en faïence courante; des étuves portatives à deux anses, ou poêles décorés polychromes ou simplement jaspés, sortaient de la rue Hue dès 1774. Enfin, une autre fabrication fréquente est celle des figurines et groupes de saints; on les débitait aux jours de fêtes ou dans les lieux de pèlerinage; c'est ainsi que nous avons rencontré une Vierge avec l'incription : *N* :: *D* :: *De Gueluin.*

Rénac (Ille-et-Vilaine). — On trouve ce nom dans la liste de Glot; nous avons vu une assiette à bouquets, dans le genre de Rennes, en faïence plus commune, et marquée R; aucun signe de ce genre ne figurant sur la poterie du chef-lieu breton, nous pensons qu'on peut attribuer la pièce à Rénac.

Nantes (Loire-Inférieure). — Les Italiens Ferro et Ribé y créèrent, en 1588 et 1625, des fabriques de faïence blanche; après eux vinrent Charles Guermeur et Jacques Rolland, que M. Fillon trouve cités dans un acte du 20 février 1654; leur four était situé derrière l'église Saint-Similien. En 1744, un sieur Jean Colin vendait la maison où il avait établi, en 1737, une usine qui n'avait pas réussi. Le Roy de Montilliée eut, en 1751, sa fabrique dont l'histoire et les fortunes diverses se trouvent exposées dans le précieux document qui va suivre et qu'a livré aux curieux M. Benjamin Fillon dans son livre sur *l'Art de terre chez les Poitevins :*

« Sur la requête présentée au Roy en son conseil, par Joseph Perret, greffier en chef du siége royal de l'Amirauté de Nantes, et Mathurin Fourmy, négociant en la même ville, contenant qu'en l'année 1751, il fut formé une société sous le nom de Le Roy de Montilliée et compagnie, pour établir une manufacture de fayence à Nantes, les associés,

ne trouvant pas de terrain plus propres à l'exécution de leur projet, que la partie des fossés de la ville de Nantes qui règne entre les murs de cette ville et la place connue sous le nom de Mothe-Saint-André, ils firent construire tous les bâtiments propre à l'exploitation de la manufacture projetée, la fournirent de tous les ustensiles et de toutes les matières nécessaires; ils firent venir des ouvriers de différentes parties du royaume, et avec beaucoup de peines et de dépenses, ils parvinrent à former cet établissement. L'on eut lieu d'être content dès les premières opérations, et, la manufacture ayant été perfectionnée de plus en plus, le sieur Bellabre, qui était l'un des associés, crut que pour la solidité de cet établissement, il était important qu'il fût revêtu de l'autorité de Sa Majesté; il présenta une requête au Conseil sous le nom du sieur Le Roy de Montilliée et compagnie et obtint un arrest le 7 mars 1752, par lequel Sa Majesté autorisa ledit établissement et permit de continuer d'y fabriquer des fayences de toutes espèces, à la charge de l'entretenir sans discontinuation en état de travail. La société fut depuis dissoute, et le sieur Le Roy, ainsi que les autres associés, cédèrent au sieur Bellabre l'intérêt qu'ils avaient dans la manufacture; ce dernier, au moyen de cette cession, s'est trouvé seul à la tête de ladite manufacture, et il a exactement rempli la disposition de l'arrêt du Conseil du 7 mars 1752. Mais, ses affaires s'étant depuis dérangées, il a été procédé à la vente de la manufacture en 1771. Les suppliants s'en sont rendus adjudicataires sous le nom du sieur du Coudray, et ils continuent l'exploitation avec le plus grand succès. C'est ce qui est attesté par deux certificats délivrés les 26 septembre et 3 octobre 1772, par les Juges consuls de Nantes, représentant le général du commerce de cette ville, et par les officiers municipaux et de police de la même ville. Ils y attestent que les marchandises fabriquées dans cette manufacture sont de la meilleure qualité : que les habitants de la ville de Nantes, et même ceux de toute la province, en font usage; que les commerçants s'en pourvoyent pour leur commerce à la côte de Guinée, dans les colonies et à l'étranger; que les suppliants font subsister une grande quantité d'artistes et d'ouvriers, et qu'un établissement aussi utile mérite d'être encouragé et favorisé. Les suppliants, ayant en leur faveur de pareilles attestations, se proposent de supplier Sa Majesté de vouloir bien accorder à leur manufacture le titre de Manufacture royale, leur permettre de mettre sur la principale porte

un tableau aux armes de Sa Majesté avec ladite inscription, comme aussi d'y établir un portier à la livrée de Sa Majesté. Les États de Bretagne, convaincus de l'utilité de la manufacture des suppliants, ont pris une délibération par laquelle ils ont chargé leurs députés de solliciter cette grace auprès de Sa Majesté. En second lieu, les suppliants demanderont qu'il leur soit permis de marquer les marchandises de leur manufacture d'une marque représentant une fleur de lis et d'un chiffre composé des lettres initiales des noms des suppliants. Ils observeront à ce sujet, qu'il y a dans ladite ville de Nantes deux autres manufactures de fayence établies depuis peu, et que Sa Majesté n'a même pas autorisées Les marchandises qui y sont fabriquées sont d'une qualité des plus inférieures, et, comme celle des suppliants n'ont jusqu'à présent été distinguées par aucune marque particulière, on les confond les unes avec les autres, ce qui nuit infiniment à la réputation de la fabrique des suppliants, et lui porte le plus grand préjudice. C'est pour faire cesser cette confusion que les suppliants demandent la permission de marquer leurs marchandises d'une marque distinctive. Requéraient à ces causes les suppliants qu'il plût à Sa Majesté accorder à leur manufacture le titre de MANUFACTURE ROYALE, de mettre sur la principale porte de ladite manufacture un tableau aux armes de Sa Majesté, avec ladite inscription, et d'y établir un portier à la livrée de Sa Majesté, comme aussi de permettre aux suppliants de marquer les marchandises qui seraient fabriquées dans leur manufacture d'une marque représentant une fleur de lis et d'un chiffre composé des lettres initiales des noms des suppliants, et ce en exécution de l'arrest qui interviendra sur la présente requête, ordonnant que toutes lettres nécessaires seront, en tant que le besoin sera, expédiées. Ouï la requête, signée Roux, avocat des suppliants; les certificats des officiers municipaux de la ville de Nantes et des Juges consuls représentant le général du commerce de ladite ville, des 22 et 25 avril dernier, desquels il résulte que la fayence que font fabriquer les suppliants est de la meilleure qualité, et que leur établissement est d'autant plus utile, qu'ils y occupent un grand nombre d'ouvriers, ensemble l'avis du sieur Dupleix, intendant et commissaire départi en la province de Bretagne, et le rapport du sieur abbé Terray, conseillier ordinaire et du conseil royal, contrôleur général des finances, le Roy, en son conseil, a permis et permet aux sieurs Perret et Fourmy, de mettre sur la

principale porte d'entrée de la manufacture de fayence dont ils sont propriétaires à Nantes, un tableau aux armes du Roy avec cette inscription : MANUFACTURE ROYALE, et d'y établir un portier à la livrée de Sa Majesté; leur permet pareillement de marquer les marchandises qui seront fabriquées dans ladite manufacture d'une marque représentant une fleur de lis et d'un chiffre composé des lettres initiales des noms desdits sieurs Perret et Fourmy, et seront sur le présent arrest, si le besoin en est, toutes lettres nécessaires expédiées. Fait au Conseil d'État du Roy, tenu à Marly le 26 juillet 1774.

« Signé : BERGERET. »

La fabrique de Le Roy reprise par Perret et Fourmy nous a fait perdre la filiation des usines nantaises; mentionnons donc Jérôme Arnauld qui travaillait en 1754, et François Cacault, place Viarmes, lequel faisait exécuter en 1756, un plan de la ville de Bordeaux par un certain Colin, peut-être celui-là même qui s'était établi chef d'usine dix-neuf ans auparavant.

Le médecin Lhôte, aidé d'un ouvrier appelé Castelnau, avait ouvert un autre établissement en 1753. La veuve Martin, dont le four était dans la paroisse Saint-Sébastien, apparaît en 1767. Perret et Fourmy, avec leur titre officiel de manufacture royale, semblent devoir absorber toutes ces petites entreprises; pourtant l'*Almanach général du commerce* ne les mentionne pas, en 1788, et cite Derivas fils, « dont la faïence peut aller de pair avec celles de Nevers et de Rouen. » Au moment de la réclamation de Glot, Nantes n'avait plus qu'une usine, probablement celle de Derivas associé à Fourmy fils, qui faisait en même temps de la porcelaine.

On le voit, ici les renseignements surabondent et le seul embarras de l'historien, c'est de chercher les ouvrages de cette foule d'artisans guidés par une pensée unique, travaillant tous sans doute avec l'intention de se rapprocher d'un même type, celui des faïences alors en vogue, et n'ayant d'ailleurs aucun signe pour se distinguer les uns des autres.

Malgré le droit conféré officiellement à Perret et Fourmy père de marquer avec une fleur de lis, M. Benjamin Fillon éprouve un grand embarras à reconnaître leurs œuvres; il soupçonne que ce peuvent être des faïences à bouquets peintes au moufle et généralement bordées de

filets d'un rouge vif et presque brunâtre, non pas obtenu de l'or, mais peut-être du fer. Quelques fleurettes participent de cette couleur qui sert aussi à tracer la fleur de lis du dessous.

Ces faïences sont effectivement très-caractérisées; mais l'étude a encore beaucoup à faire pour déterminer et classer les divers produits nantais, et les espèces dérivées du style rouennais sont surtout très-difficiles à distinguer.

Le Croisic (Loire-Inférieure). — C'est un Flamand, Gérard Demigennes, qui, au seizième siècle, établit là un centre céramique; Horacio Borniola, Italien, lui succéda en 1627, et laissa lui-même sa fabrique à Jean Borniola et à Béatrice, sœur de celui-ci, et femme d'un nommé Davys. Les poteries exposées à Rennes sous la rubrique du Croisic rendaient parfaitement compte de leur origine; blanches, généralement godronnées et décorées de rinceaux et de fleurs en bleu et jaune citrin, elles ressemblent aux produits anciens d'Anvers et des Flandres, et ont dû à leur tour servir de type aux vieilles fabrications rennaises.

Machecoul ne vient figurer ici que pour ordre; les travaux céramiques de Jacques et Loys Ridolfi, de Chaffagiolo, qui s'y étaient établis semblant s'arrêter au seizième siècle.

Quimper (Finistère). — Un document conservé à Sèvres dit : « Il avait à Quimper une manufacture de faïence émaillée à l'instar de Rouen, établie en l'année 1690. Elle fournissait une partie de la Bretagne. » Les produits attribués à cette ville sont d'un émail gris, à grands rinceaux réservés sur fond bleu noirâtre, l'aspect en est triste, et il peut être assez difficile de les séparer des autres faïences bretonnes.

Quimper a eu aussi une fabrication de terre à engobe jaune, relevée de pastillages rouges. Ce genre se faisait antérieurement à Rohu (Morbihan).

Quimperlé (Finistère). — Les terres émaillées de ce lieu ressemblent beaucoup à celles de Rennes; nous avons décrit une charmante suspension à reliefs, rehaussée de couleurs, qui figurait à l'Exposition bretonne.

MAINE

Malicorne (Sarthe). — Terres vernissées à réseaux, et presque toujours d'un brun jaspé fondu; vers 1700.

est en état d'en faire avec succès, non-seulement toutes sortes d'ouvrages de fayancerie, et autres d'usage et d'agrément, mais encore d'autres pièces extraordinaires, comme vases à fleurs, figures pour les jardins et surtouts pour les desserts; que cette fayance est, dans l'intérieur comme à la superficie, d'un très-beau blanc, exempte des impressions du chaud et du froid, de l'air et de l'humidité, qualités qui en rendront l'usage aussi utile qu'agréable pour le public, ce qui a été reconnu par les essais qu'il en a faits, lesquels ont été examinés par le sieur Hellot, de l'académie des sciences; que dans la vue de se rendre utile à l'État et au public, il désirerait établir dans le royaume, une ou plusieurs manufactures, mais que, pour former de pareils établissements, il a besoin, avant de faire de nouvelles dépenses, d'y être autorisé, pour empêcher que les ouvriers auxquels il sera obligé de confier son secret, ne puissent lui causer aucun préjudice : Pourquoi requiert le suppliant qu'il plaise à Sa Majesté : 1° lui accorder, et à ses hoirs et ayants cause, un privilége exclusif pendant trente ans pour former, soit à Orléans, ou dans toute autre ville du royaume qu'il trouvera, dans la suite, plus convenable au bien du public, une ou plusieurs manufactures dans lesquelles il fera fabriquer toutes sortes d'ouvrages de fayance de sa composition, avec permission de les faire vendre et débiter dans la ville et faubourgs de Paris, et dans toute l'étendue du royaume, avec défenses à toutes personnes de quelque qualité et conditions qu'elles soient, de faire aucun pareil établissement ni de contrefaire lesdits ouvrages, lesquels seront marqués d'une marque particulière, à peine de confiscation des marchandises, ustensiles et matériaux au profit du suppliant, et de la somme de quatre mille livres d'amende; 2° que ledit établissement aura le titre de Manufacture royale et, en conséquence, qu'il sera permis au suppliant de mettre sur la principale porte d'entrée une inscription avec ces mots : « *Manufacture royale de fayance de terre blanche purifiée*, » et d'avoir un portier à la livrée de Sa Majesté; 3° l'exempter, lui, ses hoirs et ayants cause, de toutes charges publiques, comme tutelle, curatelle et garde, et, tant pour eux que pour ses commis et ouvriers, de paiement de taille, taillon, tirage à la milice et logement de gens de guerre; 4° défense à tous propriétaires de manufactures de porcelaines et de fayances d'employer, dans leurs ateliers, aucuns des ouvriers qui auront travaillé dans la manufacture du suppliant, sans qu'il leur soit

apparu d'un billet de congé, daté de deux mois avant le jour qu'ils se présenteront, à peine de mille livres d'amende; 5° commettre le sieur Intendant et commissaire départi du lieu où sera ledit établissement, pour connaître et juger toutes les contestations qui pourraient survenir entre le suppliant et les ouvriers de ladite Manufacture, circonstances et dépendances, pour tout ce qui pourra concerner l'exécution dudit privilége; 6° ordonner au surplus que, sur l'arrêt qui interviendra, il sera expédié des lettres patentes.

« Vu ladite requête, ensemble l'avis du sieur Intendant et commissaire départi en la généralité d'Orléans : Ouy le rapport, le roy étant en son Conseil, a permis et permet audit sieur Dessaux de Romilly, ses hoirs et ayants cause, d'établir dans la ville d'Orléans une manufacture pour y fabriquer, exclusivement à tous autres, pendant l'espace de vingt années, toutes sortes d'ouvrages de fayance, en terre blanche de sa composition, aux conditions par lui de mettre dans un an ladite manufacture en état de travail, et que les fayances qui s'y fabriqueront seront marquées de la lettre O, couronnée et peinte en bleu de saffre, sous couverte. Lui permet de faire vendre et débiter lesdites fayances dans la ville et faubourgs de Paris, ainsi que dans toute l'étendue du royaume, avec défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition que ce puisse être, de former pendant la durée dudit privilége, de pareils établissements dans l'étendue de dix lieues aux environs de ladite ville d'Orléans, et de contrefaire lesdits ouvrages à peine de confiscation des marchandises, ustensiles et matériaux, de quatre mille livres d'amende et de tous dépens, dommages et intérêts. Veut Sa Majesté que ledit établissement ait le titre de Manufacture royale; permet en conséquence audit entrepreneur de faire mettre sur sa principale porte, un tableau avec une inscription portant ces mots : « *Manufacture royale de fayance en terre blanche purifiée* » et d'y avoir un portier à la livré de Sa Majesté. Ordonne en outre que, tant ledit sieur de Romilly, ses hoirs et ayants cause, que les commis et ouvriers principaux employés dans ladite manufacture, seront taxés d'office modérément par une seule et même cote, au rôle de la capitation de la ville d'Orléans, à l'exception de ceux qui, par eux ou par leurs femmes, feront quelque autre commerce, auquel cas, lesdits commis et ouvriers seront imposés à la capitation pour raison dudit seulement. Veut pareillement qu'ils soient exempts de logement de gens de guerre, même les commis et ouvriers mariés,

pourvu qu'ils ne fassent point d'autre commerce, que tous ceux qui seront garçons que ceux qui seront mariés au-dessous de l'âge de 20 ans, jouissent de l'exemption de la milice. Fait Sa Majesté très-expresses inhibitions et défenses à tous propriétaires de manufactures de porcelaines et de fayance, de recevoir et d'employer dans leurs ateliers aucun des ouvriers qui auraient été employés dans la manufacture dudit sieur de Romilly, sans qu'il leur soit apparu d'un billet de congé signé de lui ou du Directeur de ladite manufacture, daté de deux mois avant le jour auquel ils se seront présentés, sous les peines portées par le règlement du 2 janvier 1749. Sera tenu le Directeur de ladite manufacture de dresser, chaque année, un état des commis et ouvriers principaux y travaillant, lequel état sera représenté au sieur Intendant et Commissaire départi en la généralité d'Orléans que Sa Majesté a commis et commet pour connaître et juger, sauf l'appel au Conseil, toutes les contestations qui pourront survenir tant entre ledit S. de Romilly et les commis et ouvriers que toutes autres circonstances et dépendances pour raison de l'exécution dudit privilége : faisant défense aux parties de se pourvoir ailleurs et à toutes ses cours et juges d'en connaître à peine de nullité, de cassation de procédure et de tous dépens, dommages et intérêts. Enjoint Sa Majesté audit sieur Intendant de tenir la main à l'exécution du présent arrêt sur lequel toutes lettres nécessaires seront expédiées.

« Fait au Conseil d'État du roy, Sa Majesté y étant, tenu pour les finances à Versailles le treize mars mil sept cent quarante trois.

« Signé : Rouillé. »

« Charles-Amable-Honoré Barentin, chevalier d'Hardivilliers, les Bellerneries et autres lieux, conseiller du roy, etc., ordonnons que le présent arrêt sera exécuté, etc., 30 septembre 1753.

« Registré au greffe de l'hôtel de ville d'Orléans, 21 novembre 1753. »

Cet arrêt fut suivi d'effet; en 1755, un sieur Leroy était directeur de la manufacture; mais en 1757, Charles-Claude Gérault-Daraubert ayant racheté les actions des divers intéressés, se trouva seul propriétaire de l'établissement, et lui donna une impulsion extraordinaire, joignant bientôt la porcelaine à ses autres fabrications.

La marque mentionnée dans l'arrêt, et qui semblerait devoir être fort répandue, est au contraire d'une excessive rareté; nous ne con-

naissons encore qu'une seule pièce qui la porte ; c'est un Chinois assis s'accrochant des deux mains aux branches divergentes d'un arbre, cassé malheureusement, et qui devait se terminer par des ornements épanouis en bobèches ; en d'autres termes, c'est un de ces flambeaux à deux branches dans le goût de la Saxe. Ce précieux spécimen, classé à Auxerre dans la collection de M. Durut, nous a permis de reconnaître l'origine de quelques autres objets non marqués, notamment des figurines de la collection Paul Gasnault, qui semblaient se rapprocher des poteries tendres italiennes par la couleur de la pâte et du vernis. L'auteur de ces figurines est un nommé Jean Louis qui, certes, ne manque pas de talent ; pourtant il survint entre lui et Gérault-Daraubert des contestations qui exigèrent l'intervention de l'autorité ; la supplique de l'artiste est des plus curieuses, d'abord parce qu'elle nous fait connaître ses pérégrinations industrielles et qu'elle nous initie, ensuite, aux habitudes des ateliers et à la vie intime des artistes d'alors ; voici cette supplique :

« Supplie humblement le sieur Louis, ouvrier sculpteur, dans la manufacture de fayance, à Orléans, et représente à votre grandeur, qu'il fut appelé de Strasbourg par l'entrepreneur de la manufacture de Sceaux, d'où les intéressés, qui établirent celle d'Orléans, pénétrés des injustices qu'il y essuyait, le tirèrent et convinrent avec lui, aux clauses et conditions portées au contrat dont la copie est ci-jointe.

« Ces conditions furent dictées par une bonne foy réciproque, et d'après la connoissance certaine des talents du suppliant, dont les ouvrages ont été honorés de la présence de Monseigneur, qui daigna leur donner quelque prix par ses éloges.

« Alors le sieur Leroy, directeur de cette manufacture, était religieux observateur du traité fait avec le suppliant ; il avait quelques égards pour lui ; un cabinet séparé pour exercer tranquillement ses talents, quelque indulgence pour les heures du délassement, qui est absolument nécessaire à l'ouvrier qui invente, médite et opère en même temps, tout était alors conseillé par la justice et l'humanité.

« Aujourd'hui le sieur Gérault, *acquéreur des actions des divers intéressés*, et guidé par un système d'économie, prétend l'étendre sur les appointements du suppliant ; les 1248 livres dont il jouit par année, aux termes du susdit contrat, lui semblent un fardeau dont il veut se débarrasser ; en conséquence, il ne cesse de vexer le sieur Louis par

toutes sortes de voyes : plus d'égards, plus de cabinet séparé ; confondu avec toutes sortes de manœuvres, distrait par leurs criailleries, il faut qu'il redouble de tension d'esprit pour que ses ouvrages ne s'en ressentent pas ; le délassement en est plus nécessaire, et le suppliant est d'autant plus lésé, que suivant le contrat, il luy est fait, par chaque jour de vacance, un rabais plus fort que ne le portent ses appointements ; savoir de *quatre livres dix sols.*

« A ces vexations ont succédé des imputations et des propositions injustes et captieuses ; le sieur Gérault a divulgué que le sieur Louis était devenu infirme, il a avancé qu'il ne remplissait pas son devoir, il propose de mettre le suppliant à ses pièces, d'être estimateur arbitraire de ses ouvrages et d'annuller ainsi un contrat qu'il a dicté et signé luy même ; enfin, sans respecter aucune justice, il veut asservir et avilir un ouvrier qu'il a sollicité cy-devant et le frustrer de ce qui luy est assuré par écrit, comme on l'a frustré des promesses verbales.

« Il s'est flatté, Monseigneur, de surprendre votre religion par des exposés sans fondement, mais l'équité de votre grandeur d'accord avec la supériorité de ses lumières, et la protection qu'elle daigne accorder aux talents appelés en France, luy ont fait suspendre son jugement ; elle a fait attention à la foy due à un contrat passé librement et authentiquement ; elle s'est réservé de prononcer après que le suppliant aurait éclairé les imputations qui luy sont faites.

« A ces causes, le sieur Louis supplie humblement Monseigneur qu'il luy plaise l'admettre en sa présence pour écouter sa justification, et contredire ce que le sieur Gérault pourrait avoir avancé de contraire aux intérêts et à la réputation du suppliant, etc. »

Cette contestation n'est pas la seule qui s'éleva dans la manufacture d'Orléans ; l'intendant de la généralité reçut une plainte d'un autre sculpteur, Bernard Huet, qui réclamait le payement de certains ouvrages exécutés à prix convenu et qu'il cotait ainsi :

Figure de huit pieds, cent livres ;

Deux figures de quatre pieds, cent livres ;

Deux modèles, trente-six livres.

Le sieur Gérault, de son côté, prétendait que le prix fixé pour ur figure de huit pieds avait été de trente-six livres : que, pendant u' absence qu'il avait dû faire, madame Gérault avait fait prix avec plaignant, savoir :

Une figure pour représenter Bacchus, de trois pieds et demi à quatre pieds, vingt-quatre livres;

Une figure pour représenter Pomone, de même grandeur, vingt-quatre livres;

Un groupe d'environ trois pieds à deux figures, *la Feuille à l'envers*, trente-six livres;

Un idem à deux figures, *le Sabot cassé*, trente-six livres.

L'enquête ouverte établit que Huet était fort dérangé, préférant la boisson au travail, et cherchant les hauts prix pour travailler moins et se livrer à la débauche.

Deux choses peuvent étonner à la lecture de ces documents; on se demande d'abord si les figures de huit pieds de haut étaient, comme les petites, exécutées en terre blanche purifiée; on se demande ensuite comment un établissement pourvu d'un personnel important aurait produit si peu qu'on ne retrouve aujourd'hui qu'une seule pièce imprimée du sceau officiel qui devait assurer son succès. La marque du spécimen de la collection Durut est celle-ci :

Quant aux figures de Bernard Huet, nous n'en connaissons aucune, à moins qu'on ne doive lui attribuer de petits groupes émaillés en couleurs, tels que *Bélisaire*, *Henri IV et Sully*, etc., qui sont signés par impression en lettres rétrogrades TƎVH. Disons toutefois que nous avons rencontré ces groupes assez fréquemment en Bretagne, et que nous n'en avons vu aucun provenant de l'Orléanais.

La vaisselle de faïence s'est-elle faite dans l'établissement de Gérault-Daraubert? Il n'y a pas lieu de le penser, la fabrication s'étant particulièrement étendue à la porcelaine; nous verrons même ailleurs qu'au passage de Monsieur à Orléans, en 1777, on ne paraissait s'occuper que des variétés tendres et dures de cette poterie translucide.

En 1776, l'Almanach orléanais ne mentionne pas l'usine de Gérault, rue du Bourdon Blanc; mais il cite celles de Mézière, attenant aux Dames de la Croix, et de Mézière jeune, rue de la Grille. Deux ans plus tard, Fedèle fabriquait de la faïence, rue du Dévidet.

En 1797, tous ces établissements avaient disparu, et la veuve Baubreuil édifiait une faïencerie aux ci-devant Carmélites, et Asselineau Grammont faisait, sur le marché à la volaille, des poteries en pâtes colorées et marbrées à l'imitation des terres anglaises.

Saint-Marceau, banlieue d'Orléans. — L'Almanach orléanais indique

dans ce lieu, en 1788, une usine dont le directeur et les correspondants étaient les sieurs Leroy-Dequoy et Goullu-Duplessis.

Gien (Loiret). — Ce nom, avec une date illisible, a été relevé sous un plateau en faïence assez commune, orné de fleurs polychromes de style marseillais.

Saint-Dié (Loir-et-Cher). — Encore en exercice en 1791, selon la liste de Glot.

Chaumont-sur-Loire. — Nous n'avons à signaler ce lieu que comme résidence de Jean-Baptiste Nini, auteur d'une série intéressante de médaillons en terre cuite d'une extrême finesse. On en a vu figurer la plus grande partie à l'Exposition universelle, en même temps que l'un des moules qui servaient à les produire.

Chateaudun (Eure-et-Loir). — Le duc de Chevreuse avait obtenu un privilége pour la création d'une usine dans cette ville ; en 1755, les sieurs Pierre Brémont et Gabriel Jouvet, directeurs, mettaient opposition à ce que la manufacture d'Orléans enlevât des argiles à Mamers, où l'établissement s'alimentait. En 1788, Gournay mentionnait encore Châteaudun, dont les ouvrages sont à chercher.

NIVERNAIS

Nevers (Nièvre). — Cette localité céramique appelle de sérieuses études, car elle a eu la plus grande influence sur la fabrication française ; elle méritait une histoire spéciale, qui a été faite par M. du Broc de Séganges, et nous y renverrons le lecteur curieux de détails précis et de renseignements sûrs. M. du Broc a-t-il tout dit ? Non, évidemment, car la science marche vite par le temps où nous vivons ; d'ailleurs, la vérité est toujours difficile à découvrir là où des fables ont pris cours de longue date, en s'appuyant sur des faits d'apparence réelle.



Nevers. Genre italien.
(Musée de Nevers.)

L'accession de Louis de Gonzague au duché de Nevers, par son mariage avec Henriette de Clèves, l'aînée des trois Grâces, fut un signal d'épanouissement pour les arts et les sciences dans cette contrée. Là, comme dans quelques autres centres, des Italiens furent appelés, et, leurs ouvrages servant de types, on vit se manifester des industries nouvelles

Nous ne chercherons pas quels ont pu être les premiers travaux exécutés à Nevers par les étrangers, ce serait chose trop délicate ; nous prendrons la fabrication céramique au moment surtout où elle se stabilise entre les mains de quelques gentilshommes venus d'Albissola, dans la rivière de Gênes ; ce sont les Conrade.

Mais avant de fixer la part individuelle qu'ils ont pu avoir dans le développement de l'industrie nivernaise, faisons apprécier l'importance de la fabrication par un tableau chronologique de l'établissement des usines.

1608. Rue Saint-Genest, 12. Les frères Conrade, associés, dont les travaux remontent à 1602 ; successeurs : Garilland, Nicolas Hudes, la veuve de celui-ci, de Champroud.

1632. Rue de la Tartre, 4. Barthélemi Bourcier, émailleur ; Pierre Moreau, en 1749, puis Jean Champesle.

1652. *L'Ecce Homo*, rue Saint-Genest, 20. Nicolas Estienne, Louis Thonnelier de Mambret, Jean Chevalier Lestang.

1652. *L'Autruche*, rue Saint-Genest, 11. Pierre Custode, associé à Esme Godin, puis seul ; Enfert.

1716. Rue de la Cathédrale, 1. Gounot.

1725. Place Mossé. Prysie de Chazelles, de Bonnaire.

1749. Rue de la Tartre, 14. Pierre-Charles Boizeau-Deville.

175? *Le Bout du Monde*, rue du Croux, 10. Perrony, Petit Enfert.

1760. *Bethléem*, rue de la Tartre, 16. Michel Prou, Jolly, Claude Lévesque, Jacques Serizier en 1772.

1760. *La Royale*, rue du Singe, 13. Gautheron et Mottret.

» ? Rue de la Tartre. 12. Halle.

1761. Rue de la Tartre, 26. Mathurin Ollivier.

Ces dates, tirées du livre de M. du Broc, ne semblent pas toutes exactes ; en effet, en 1743, il existait déjà onze fabriques à Nevers, et un arrêt du 29 mai décidait qu'il n'en serait plus créé, la production dépassant les besoins, et le bois augmentant de prix par l'excès de la consommation ; cet arrêt fixait même à huit, pour l'avenir, les usines *de la province du Nivernais*.

Le premier sentiment du curieux, après l'examen de ce tableau, serait de chercher les produits de chaque établissement ; cela n'est pas possible. A Nevers, les signatures et les marques sont une exception, et nous allons citer d'abord celles que nous avons recueillies en trop

petit nombre. Le plus ancien spécimen connu est une Vierge vue par M. B. Fillon; elle est sortie de l'atelier des Conrade et porte au revers :

J. Boulard a Neuers
1622

D.L.F
1636

est la signature de Denis Lefebvre, employé par les mêmes fabricants; elle est à l'intérieur du socle d'une statue de la Vierge qui offre un fruit à son divin Fils; sur le socle on lit : SANCTA MARIA ORA PRO NOBIS, et la date 1636.

Jacques Bourdu, qui travaillait chez Antoine, a employé ce monogramme : JB

HB H.B
1689 1689

sont les initiales d'Henri Borne, auquel on doit des statuettes d'assez bon style, notamment celle de saint Henri, son patron.

Un Saint Étienne de la même date porte la signature d'Étienne Borne : E. Borne
1689

:F.R.1734 indique un ouvrage de François Rodrigues.

En 1734 aussi se place la figure équestre de Saint Hubert, donnée au musée de Varzy par M. Grasset aîné, conservateur de ce musée. Elle est signée : F. Haly, 1734.

En 1764, Henri Marais signait en toutes lettres un pot trompeur.

JS.

Quant au chiffre qu'on voit sur un vase annulaire du Musée de Sèvres, et qu'on a donné à Jacques Seigne, nous pensons que c'est le possesseur qui l'a fait mettre et qu'il n'indique point le nom de l'artiste. Le signe N où l'on a vu l'initiale de Nevers et le nom de Nicolas Viodé, ne nous paraît pas non plus expliqué irréfutablement.

N

Un petit plat de forme italienne, à décor sino-français, en bleu chatironné de manganèse, nous a offert les lettres PC. Sous un autre grand plat assez grossier, à décor primitif bleu, composé de groupes épars sans aucun lien de style ni d'époques, tels qu'une Femme drapée à l'antique, une Paysanne près de son âne, un Homme à cheval, figuraient trois molettes d'éperons.

P.C

Il en existe deux dans l'écu des Conrade, et l'on peut considérer, dès lors, les trois molettes comme équivalant à une signature. Enfin le nom de Haly se rencontre sur des plats à bouquets chargés d'œufs, d'olives et autres fruits; ce

sont probablement les ouvrages de Philippe Haly, fils du tourneur François.

Au surplus, la part des Conrade est très-difficile à faire aujourd'hui dans l'art nivernais. Il est évident que ces gentilshommes, les uns militaires, les autres pourvus de brevets honorifiques, n'étaient pas les agents directs de la fabrication; ils patronaient une grande entreprise basée sur des secrets conservés dans leur famille; ils se faisaient chefs d'industrie grâce à une protection puissante. M. du Broc pense que tous les fabricants établis autour d'eux s'étaient formés dans leurs ateliers. Nous ne saurions partager cet avis; une école italienne antérieure aux Conrade a laissé des traces à Nevers, surtout dans le château de Gloriette; les belles pièces de style italien, telles que la vasque du Musée de Cluny, ne peuvent sortir des mains de potiers venus des plus détestables usines de l'Italie dégénérée. Il y a dans ces pièces une largeur de style, une ampleur d'expression qui dénotent des mains françaises; d'ailleurs, les bordures ornementales à fleurs révèlent l'influence de l'émaillerie, et nous voyons en effet cette branche de l'art entrer dans la lice céramique, même au moment de la puissance des Conrade, puisque Barthélemi Bourcier, avant d'ouvrir l'établissement de la rue de la Tartre, émaillait sur métal et portait le titre d'*émailleur de la reine mère*. C'est à cette école italo-française qu'il faut attribuer la splendeur des premiers produits nivernais.



Nevers. Décor italo-nivernais. (Collect. de M. Michel Pascal.

Si l'on examine les ouvrages signés par les Conrade, on s'aperçoit bientôt de leur faiblesse et de leur hésitation. Le plat d'*Agostino* est une imitation de Palissy, ou plutôt une faible réminiscence du genre à reptiles associée aux fonds striés bleus de l'école d'Urbino. Les autres, où les noms : de Conrade à Nevers, peuvent être pris pour ceux d'Antoine et de Dominique, sont de pâles copies des sujets de la porcelaine chinoise; quant à la pièce de la collection Roux, de Tours, où *Jacques*, fils de Dominique, avait représenté sous la forme la plus enfantine la corruption des hommes et le dé-

de conrade
A neuers

de Conrade
a neuers

luge, elle suffirait seule à prouver qu'au milieu du dix-septième siècle cette prétendue famille d'initiateurs était au-dessous du niveau d'une production commerciale acceptable.

Cela dit, essayons à notre tour une classification rationnelle et logique des œuvres nivernaises.

Première époque. Style franco-urbinien à sujets mythologiques et ornements inspirés de l'antique et de la Renaissance ; influence antérieure aux Conrade.

— Style italo-chinois ; vases de forme italienne à sujets chinois ou familiers italiens, ornements orientaux déviés : camaïeu bleu rehaussé de manganèse, aspect rappelant les majoliques de Savone. Influence directe des Conrade.

Deuxième époque. Style italo-nivernais ; sujets mythologiques et familiers associés ou séparés ; ornements italiens et orientaux mêlés ; guirlandes de fleurs du genre de l'émaillerie. Influence de cet art et de celui des étoffes.

— Faïences à fonds colorés et surtout bleus ; dessins en blanc, jaune pâle et jaune foncé, style des étoffes perses et de l'émaillerie.

Troisième époque. Style franco-nivernais. Imitation de la décoration rouennaise. Dégénérescence du genre italien et du décor à fleurs perses sur fonds bleus. La fabrication devient commerciale et cesse d'être intéressante au point de vue de l'art.

La Charité. — Cette fabrique, qui devait travailler dans le genre de Nevers, est mentionnée par Gournay en 1788. M. Grasset nie qu'elle ait jamais existé.

La Nocle. — En 1741, Savary des Brulons dit, dans son *Dictionnaire universel de commerce :* « La meilleure (argile) se trouve dans les terres du marquisat de la Nocle, appartenant au duc de Villars. On y a établi depuis peu une excellente fayancerie, où l'on fabrique des ouvrages de toutes espèces, de meilleure qualité que celles de Nevers, et aussi belles que celles de Rouen, qui ont passé jusqu'ici pour les plus parfaites. »

Bois-le-Comte. — Un document des archives de Sèvres constate qu'il existait à Bois-le-Comte, en 1768, une manufacture de faïence.

Saint-Vérain. — Edme Brion y possédait, en 1642, une fabrique de grès.

VARZY. — C'est dans ce lieu que Rollin transféra, en 1793, l'usine primitivement établie à Auxerre.

BOURBONNAIS

MOULINS (Allier). — Les faïences de cette fabrique ont une telle ressemblance avec celles de Rouen, qu'il est fort difficile de les en distinguer. Une assiette du Musée de Sèvres, qui porte en dessous, *à Moulins*, ne laisse aucun doute sur la provenance; le décor du genre à la corne, brille des émaux les plus vifs.

Toutefois, Moulins ne s'est pas livré à ce seul genre de fabrication; il existe au musée de la ville une statue de Saint Roch, rappelant le style des œuvres nivernaises. Derrière est écrit en caractères moyens :

chollet fecit de moulin 1742

et au-dessous, en plus gros :

estienne mogain

Sur le socle, on retrouve la date et les initiales du même artiste. M. Queyroy, conservateur du musée, pense que Mogain est le peintre et Chollet le modeleur de la statuette.

AUVERGNE

CLERMONT (Puy-de-Dôme). — Alex. Brongniart attribue à cette ville d'anciennes terres vernissées, à réseaux, dans le genre d'Avignon, et recouvertes d'un vernis brun nuancé comme l'écaille. Mais au commencement du dix-huitième siècle, l'Auvergne sortit de ces fabrications communes pour créer des terres émaillées dignes, par leur beauté, de rivaliser avec les faïences de Moustiers, qu'elles imitèrent d'abord. La première pièce qui se soit révélée aux amateurs est une buire en casque de la collection Ed. Pascal; décorée d'arabesques élégantes entourant la figure du Temps, on remarque à peine entre les ornements et ceux exécutés en Provence quelques différences de pinceau; les rinceaux se terminent par de gros points, les fonds partiels sont striés, certains motifs et des faux godrons s'ombrent en teintes fondues. Sous le pied

était écrit : *Clermont-Ferrand*, 1734. Un pot à eau, appartenant à M. le marquis de Pontécoulant, offre la même ornementation ; sur la face est une armoirie au timbre de marquis, sous laquelle on lit : *Convalescence de M. Rossignol, intendant d'Auvergne. M. Peyrol, trésorier de l'ordre*, 1738. Une troisième pièce a fourni une date intermédiaire ; c'est encore une buire en casque, mais cette fois à guirlandes, rinceaux, coquilles d'un style participant des décors de Rouen et de Moustiers. Sous le pied est la légende : *M. Clermont-Ferrand d'Auvergne, 21 janvier* 1736. Envoyé par M. Grange, de Clermont, à l'Exposition universelle, ce casque a prouvé toute la souplesse du talent des artistes auvergnats ; ceci n'était point une copie servile, mais une fantaisie largement conçue et non moins satisfaisante que le type. Ces diverses pièces ont permis de restituer à leur véritable source une foule de produits confondus parmi ceux de la Provence.

Clermont n'a pas eu, toutefois, que cette fabrication de luxe; on trouve en faïence commune des assiettes patronales portant le nom des possesseurs. M. Romeuf conserve un saladier dont l'intérieur représente un tourneur dans son atelier où est écrit : *Perrier Lauche ;* à l'extérieur circule une guirlande de vigne chargée de raisins. La terre de cette pièce est rouge, dense et serrée; les émaux sont peu brillants.

Ardes ou Hardes. — Cette seconde fabrique du Puy-de-Dôme ne nous est connue que par la mention qui en est faite dans la liste de Glot.

LIMOUSIN

Limoges (Haute-Vienne). — Par un arrêt du 8 octobre 1737, le sieur Massié avait été autorisé à fonder à Limoges une fabrique de faïence. Lorsque la découverte du kaolin à Saint-Yrieix permit de faire en France de la porcelaine réelle, Massié, associé à un sieur Fourneira et aux frères Grellet, obtint, par un nouvel arrêt du 30 décembre 1773, de joindre la production de la poterie translucide à celle de la terre émaillée. Il y a eu, dès lors, au moins pendant trente-six ans, une faïence spéciale au Limousin, qui a fourni à la consommation de cette province et des provinces voisines ; le difficile est d'en connaître les caractères et de la retrouver parmi les ouvrages non classés. Il existe au Musée de Sèvres un très-grand plat décoré, en couleurs pâles, d'un paysage animé par une chasse au cerf ; un plat plus curieux encore

figure dans la collection de la ville de Limoges; le centre est occupé par un sujet de style : la Justice, assise sur un trône et tenant le glaive et la balance, foule aux pieds le crime; auprès d'elle sont la religion, la vérité et la loi distinguées par leurs attributs. Une belle bordure dans le genre de Moustiers encadre cette remarquable peinture en tons doux et très-glacés. La pièce porte $0^m,58$ de diamètre; au revers on lit : A Limoges — le 18me may 1741. L'ouvrage est donc des premiers temps de Massié; mais ce ne peut être là une faïence courante et commerciale.

TOURAINE

C'est à Amboise (Indre-et-Loire), que Jérôme Solobrin établit, de 1494 à 1502, le premier centre céramique de la Touraine.

Tours. — En août 1770, un habitant de cette ville, Thomas Sailly, sollicitait, sous les auspices de l'archevêque, l'autorisation d'élever une faïencerie; nous devons croire que la demande fut accueillie, puisqu'en 1788 Gournay mentionne la fabrique de Tours. Noël Sailly, successeur de Thomas, avait, dès 1782, réclamé les secours nécessaires pour ajouter la porcelaine à ses produits; il succomba bientôt à la peine et fut remplacé par son jeune frère.

Ces renseignements, recueillis par nous aux archives, ne semblent pas renfermer l'histoire complète de la faïencerie tourangelle; il semblerait y avoir eu un établissement antérieur à celui de Thomas Sailly et dirigé par M. Épron (Mathurin), fayencier et officier de bourgeoisie de la paroisse de Saint-Pierre-des-Corps. M. Épron avait épousé, à Nevers, Antoinette Gautheron, le 7 novembre 1776.

Il existe de lui, au Musée de Tours, deux Sphinx en faïence portant sur la base : DUPONT 1797; ces pièces proviennent de Dupont lui-même, ouvrier attaché à la fabrique de M. Épron.

On peut voir au Musée de Sèvres une gourde grossière décorée en couleurs polychromes d'un saint Louis entouré de fleurs de lis; sous la pièce on lit : *Fait à Tours, le 21 mars 1782. Louis Liaute.* Ce nom nous paraît être celui d'un destinataire ou tout au plus d'un

peintre; mais si c'est là ce qu'on faisait alors au faubourg de Saint-Pierre-des-Corps, c'était une fabrication bien peu distinguée.

COMTAT D'AVIGNON

Avignon (Vaucluse). — Centre intellectuel important, cet ancien refuge de la papauté n'avait pas perdu le goût des élégances de la vie; aussi ses potiers avaient trouvé moyen de créer, avec une terre rougeâtre simplement vernissée en brun, des vases de forme délicate enrichis de moulures savantes et rehaussés souvent d'ornements engobés d'un ton d'or patiné. Ces vases, chacun les a vus à Sèvres, au Louvre, à Cluny; et ce qui prouve leur mérite, c'est qu'on hésite parfois à distinguer ceux d'Avignon de leurs congénères italiens.

Ce que nous nous demandons aujourd'hui, c'est si les potiers avignonais sont restés étrangers au mouvement général et n'ont point cherché, eux aussi, à recouvrir la terre d'émail blanc. Nous avions douté déjà en présence d'un plateau à galerie ajourée sorti du même moule que ceux en terre brune, et décoré en bleu; un second exemplaire, exposé à Cluny, nous fait presque résoudre la question par l'affirmative. L'émail de ce spécimen est bien celui du Midi; le décor en bleu, inspiré de Rouen, a des libertés étrangères aux fabriques du Nord; le bleu a coulé dans une couverte trop fluide; enfin, dans un coin et avec un cobalt plus doux, rappelant les habitudes de Moustiers, figure l'armoirie d'un archevêque de la famille de Bouillon.

Nous appelons sur ce curieux problème l'attention des amateurs du Midi.

Apt. — Ici, nous le savons, on n'a jamais fait de faïence; mais les poteries à vernis jaune, produites d'abord au Castellet, dans le Luberon, puis à Apt, sont tellement fines de relief et d'un goût si recherché, que nous devions les mentionner. M. Moulin fut l'initiateur de ce genre, perfectionné par un abbé Moulin, son frère ou son neveu. Une seconde fabrique s'éleva vers 1785 ou 1788, par les soins de M. Bonnet, aïeul de celui qui dirige aujourd'hui l'importante production d'Apt.

Goult. — M. de Doni, seigneur de Goult, canton de Gordes, arrondissement d'Apt, fut le fondateur, vers 1740, d'une manufacture établie dans son château même; passionné pour l'art céramique, il appelait immédiatement les ouvriers qui se faisaient remarquer dans les

ateliers du Midi, et c'est ainsi qu'il parvint à perfectionner ses ouvrages. En 1788, l'usine avait acquis tous ses développements; elle exerça jusqu'en 1805.

Le genre du décor, déterminé par les premiers peintres venus de Moustiers, est purement méridional; M. Demarre, possesseur du château, et qui y a trouvé quelques faïences anciennes, assure qu'il n'y a pas eu de marque courante à Goult; les Provençaux mettaient parfois une croix sur leurs ouvrages, par suite d'un usage local, mais beaucoup de pièces sont privées de signes particuliers; un monogramme, composé d'un H et d'un C, existe sur quelques spécimens blancs d'émail, et qui portent en outre des numéros d'ordre.



Écuelle à bouillon d'Apt. (Collection de M. Édouard Pascal.)

La Tour d'Aigues. — C'est aussi dans le château, et par les soins du baron de la Tour d'Aigues, M. de Bruni, que cette usine fut créée. A quelle date? Nous l'ignorons; mais c'est antérieurement à 1773, puisqu'à cette époque on réclamait l'autorisation de joindre la fabrication de la porcelaine à celle de la faïence. La pièce la plus curieuse sortie de ce centre appartient à M. Péchin; on y voit des personnages et un paysage exécutés en camaïeu vert et parfaitement dessinés; en dessous on lit : *Fait à la Tour d'Aigues*. M. Ed. Pascal possède un charmant porte-huilier, un peu bis d'émail, mais élégamment relevé d'arabesques dans le genre de Moustiers; au fond est cette marque, que nous retrouvons sur un grand plat à fleurs et bouquets en camaïeu violet, et sur une autre pièce plus intéressante encore, appartenant à M. Jules Canonge, de Nîmes. C'est un plat oblong, à pourtour découpé et à reliefs imitant des eaux bouillonnantes; au centre, une couronne de roseaux verts délimite une cavité où vient s'insérer une pièce en forme de canard. La tour est dans le milieu

du plat. L'oiseau porte à l'intérieur de ses deux pièces (coupe et couvercle) la date de 1770. M. Bonnet, d'Apt, possède un autre spécimen, donné par M. le marquis Saqui de Tourrès, allié à la famille de Bruni, et provenant directement de la Tour d'Aigues. De forme cylindrique, à deux anses composées de branches de vignes, ce pot à fleurs est décoré de bouquets de jonquilles, pensées et œillets très-finement peints. On voit au Musée de Sèvres un magnifique plat découpé au pourtour dans le style de l'argenterie, et décoré en camaïeu vert, d'un paysage à personnages rustiques d'un fort bon dessin. Nous ne savons si la fabrique a duré autant que le château, ruiné en 1793.

APPENDICE

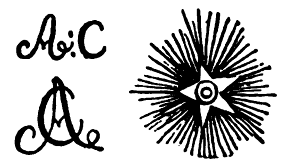
Quelque soin que nous ayons pris pour mentionner dans cette revue les fabriques françaises aujourd'hui connues, beaucoup nous ont sans doute échappé ; d'autres n'ont pas été classées, parce que leur existence nous a paru douteuse; ainsi Villeroy, dont le nom est cependant écrit sur un pot à eau, de style rouennais, décoré en bleu chatironné, avec armoiries en bleu pâle ; sous celles-ci les mots : *Pinte de Ville-Roy*, 1735, semblaient un premier indice. Une assiette également peinte en bleu, classée dans la collection Ed. Pascal, offrait encore les arabesques et le cul-de-lampe rouennais avec une signature DV. Est-ce une raison suffisante pour classer Mennecy-Villeroy parmi les fabriques de faïence ?

Nous possédons une jolie coupe couverte oblongue sur son plateau, décorée en émaux vifs et purs de bouquets de fleurs très-étudiés; nous avons offert la pareille au Musée de Sèvres; sous chaque pièce on lit : *Fulvy*. Or Fulvy est le nom d'un village du département de l'Yonne, où l'on n'a peut-être jamais fait de faïence, mais c'est aussi celui du premier protecteur de l'établissement de Vincennes. Nos pièces étaient-elles un hommage destiné à ce Mécène ? Le nom qu'elles portent est-il simplement celui d'un peintre ou d'un établissement oubliés?

L'histoire est pleine de ces doutes et de ces obscurités qu'un avenir prochain fera disparaître, grâce aux recherches de tout le monde ; on saura ce que signifie le mot Yesien, inscrit sous un modèle de soulier de paysan émaillé blanc fauve avec macules de manganèse. On saura également à quelle contrée peut appartenir une fontaine conservée par M. Édouard Lamasse, et qui, d'une fabrication de choix se rapprochant

de celle de la Lorraine, porte gravé le nom de *Saint-Longe*, dont nous ignorons la position géographique et qui n'est certes pas le Saint-Longis de la Sarthe.

Voici maintenant les signes indéterminés que nous avons rencontrés sur des faïences de style français :


Plat genre Marseille.

ALEX. 1724. Fontaine de table genre Rouen.

J:Alliot Fontaine décorée d'arabesques en bleu foncé. Poitou.

AN Plateau bord à jour, bouquet genre Strasbourg.

A. P. Coupe couverte avec son plateau ; une branche feuillée sert de bouton ; décor Pompadour, en manganèse pâle.

A P Plat à bouquets de fleurs polychromes, style franco-hollandais.

GR Corbeilles décorées de pensées et fleurettes dans les tons du Midi; armoiries royales au centre.

CD CABRI 1762 Bénitier à colonnes torses, avec trois fleurs de lis jaunes au sommet; panneau à jour et vasque décorée en émaux polychromes.

CB Brûle-parfums à bouquets en relief coloriés.

·C· ·S· Faïences dont les appendices sont des branches feuillées. Décors de fleurs en émaux vifs, un peu durs et brunâtres, genre d'Aprey.

D Assiette lourde et épaisse, à décor polychrome chinois.

F Plat à guirlandes et grotesques rouille, genre Moustiers.

F.C- 1661 Jésus à la colonne, dessin grossier en bleu sur un plat à émail blanc; l'extérieur non couvert.

Assiettes décorées, en violet foncé, de grotesques et de fleurs.

FE. Plat genre Strasbourg, à très-fine peinture de fleurs. L'F en creux dans la pâte.

Écuelle à deux anses, à décor rocaille avec cette légende : M *Jeanne André* 1750

Moustiers?

GAA Plats à sujets mythologiques, genre Moustiers.

Fait par GDE, A^no^ 1761. Plaque porte-lumière, genre Delft.

GDG 1780 Plat à barbe, à bordure rocaille, où domine le violet de manganèse et un jaune pâle. Au centre, un sujet d'intérieur. Rennes?

1696 Bas-relief de la mort du Christ; émail fin, encadrements de filets et arabesques bleues.

HA Pot à crème fond jaune, à médaillon décoré en bleu.

HE Grand vase en terre de pipe rehaussée de bleu ; le couvercle surmonté d'un ananas, avec quatre feuilles retombantes.

H G i Style méridional. Service à marques variées.

H Faïence à fond jaune, médaillons à fleurs polychromes.

Saucière à fleurs polychromes.

·II· Buire de forme italienne, anse formée de serpents; décor bleu sino-nivernais.

J. Plats à bouquets, genre Strasbourg.

JB Assiettes en pâte rouge et lourde; décor de fleurs dans le style de Rennes, mais avec du rouge de fer vif.

•Leger• Leieune• •1730• — Tonneau sur son chantier; un Bacchus est à cheval dessus; décor bleu chatironné de noir; les cercles sont alternativement bleus et jaunes.

A·R. — Grand plat, genre marseillais.

R — Pot en faïence orné d'oiseaux et de fleurs, de genre rouennais.

M — Assiette, émail très-blanc à fleurs peintes, de style marseillais.

NICOLAS H.V 1738 — Bannette genre Rouen, à sujets de personnages chinois, émaux très-vifs.

OIP, OP — Pièces en belle faïence à reliefs rocaille; peinture fine de paysage et bouquets de fleurs. Les tons roses rappellent par leur fraîcheur les décors de Niederviller.

OS — Soupière genre Marseille, décor de bouquets en émaux peu brillants.

I+R+PALVADEAV+ 1643 — Plat genre italien, décoré d'arabesques et du Massacre des Innocents, d'après Marc-Antoine.

PB — Vase en faïence fine, de forme compliquée, avec guirlandes de fleurs, mascarons, etc., en relief.

P — Pots à crème décorés de bouquets en tons vifs et ornés, sur l'anse et le bec, d'ornements roses rappelant la porcelaine tendre.

P+ — Pot à crème décor analogue.

P — Petite soupière godronnée, surmontée d'une pomme munie de ses feuilles; décor de fleurs rappelant Strasbourg et Marseille.

GP — Grande fontaine à guirlandes, fleurettes et bouquets polychromes, attribuée à Perrier-Lauche, de Clermont-Ferrand.

Faïence épaisse et lourde décorée, tantôt en bleu, tantôt en couleurs pâles et parfondues, de fleurs et bouquets ; on y remarque une rose bleue et une tulipe variée de rouge sur jaune citrin.

PO Plats en belle faïence, décorés d'arabesques fleuries et d'arbres portant des oiseaux ; les tons dominants sont le bleu, un jaune pâle et du violet.

P.R. Faïence à grotesques imités de Moustiers.

PV 312 Jardinières à bouquets peints en violet pâle, un peu bouillonné ; des papillons accompagnent les fleurs. Probablement de Niederviller.

R Compotier à quatre lobes, décor bleu, la bordure de style chinois, au fond un bouquet, genre de Marseille.

R Plats épais, décorés de fleurs et fruits en jaune vif.

Assiette à décor genre Sinceny; émaux très-vifs avec couverte.

R.B F Assiette découpée émail blanc ; décor polychrome, genre de Marseille, assez lâché et cru.

RL Assiette lobée, peinte à fleurs, dans le genre de la Lorraine.

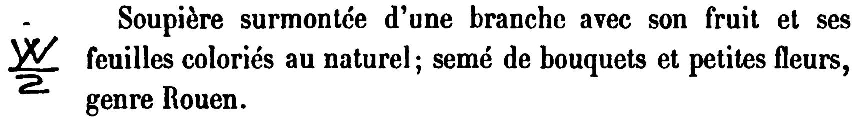
R.M. f. Cuvette en faïence épaisse, décor polychrome à grotesques, en couleurs pâles, imitation éloignée de Moustiers.

S. G. h. Service en belle faïence méridionale ; au centre, des sujets en camaïeu rouille. — Le Départ pour la chasse. — Le Retour. — Don Quichotte. — Josué arrêtant le soleil. — Bordures rocailles en bleu et vert pâle, accompagnés de manganèse.

Plat en terre sigillée ; sur le marly des ornements en brun et vert sombre; au centre, une famille à table prononçant le *Benedicite*. 1629.

T.C.E 1793 an 4 Pot décoré de personnages de la comédie italienne.

VM Plateau rocaille; guirlandes, arabesques et bouquets sinoïdes en bleu rehaussé.



Soupière surmontée d'une branche avec son fruit et ses feuilles coloriés au naturel; semé de bouquets et petites fleurs, genre Rouen.

Compotiers découpés et godronnés; bouquets genre Strasbourg.

Porte-huilier représentant un vaisseau voguant sur la mer.

Veilleuse à deux anses formées de masques coloriés; à la base une bordure losangée chinoise en rouge brun; bordure supérieure à fleurs peintes en émaux pâles sur un fond piqueté de rouge d'or; des motifs du même genre ornent le pourtour. (Voy. Marseille.)

B. FAIENCES ÉTRANGÈRES.

BELGIQUE

Tout en suivant aussi exactement que possible l'ordre géographique, nous ne pouvons perdre de vue, ni les anciennes divisions des pays dont les produits passent sous nos yeux, ni l'importance relative de certains centres. Ainsi ANVERS, cette ville du luxe et des arts, fut, sans aucun doute, le foyer céramique d'où les majoliques, inaugurées par Guido di Savino, devaient rayonner dans les Flandres. C'est en effet des Pays-Bas espagnols que sont sorties les terres émaillées de forme italienne déviée, qui, décorées en bleu et jaune citron, à peine relevées parfois de quelques rares émaux verts et violets, ont servi de type aux premiers essais de l'ouest de la France et aux *matamores* de l'Espagne; une étude attentive de certains grands plats en camaïeu bleu un peu bouillonné, mais tendre, toujours inspirés du décor des porcelaines primitives déjà citées p. 69, semble indiquer un centre important d'une durée assez prolongée, et tout à fait étranger aux pratiques de la Hollande. Ce centre eut des relations directes avec la France, comme le prouvent deux pièces du Musée de Sèvres, l'une aux armes de France et datée de 1664, l'autre aux armes de Colbert. Des bouteilles, des

potiches nombreuses, des coupes plus nombreuses encore divisées en compartiments bombés et portées sur un pied assez haut, c'est-à-dire de la même forme que les *ballate*, à rinceaux bleus et fleurs jaune citrin, forment le principal contingent de cette belle fabrique, dont l'influence s'est fait sentir même sur la verrerie, puisque notre ami M. Vuillot, de Bruxelles, possède une coupe de verre à deux anses gravée de la même guirlande de feuillages animée par de grosses tulipes.

MM. Fétis et Pinchart ont déjà recueilli de nombreux documents à ce sujet et le travail qu'ils préparent jettera un jour nouveau sur cette partie de l'histoire céramique.

Tournay. — Mais parlons plus spécialement et d'abord d'une ville longtemps française et où la fabrication a été établie par des Français, contrairement à ce que l'on avance habituellement. Louis XIV s'empara de Tournay en 1667 et en resta maître jusqu'en 1709, époque à laquelle le prince Eugène et Marlborough la reprirent et en demeurèrent possesseurs jusqu'en 1745. Or lorsque Fénelon fut chargé de l'éducation du duc de Bourgogne, on réclama des intendants une série de mémoires destinés à faire connaître au prince l'organisation complète du royaume ; l'intendant de Hainaut s'exprime ainsi à propos de la céramique : « ... Mais les faïences ne sont pas recherchées quoiqu'elles soient faites de la même terre que celles que font les Hollandais, et que l'on tire du village de Bruyelle à une lieue de Tournay.

« La commodité que les fayanciers de Tournay ont d'avoir cette terre est très-grande et devrait les exciter à perfectionner leurs ouvrages. Cependant les Hollandais viennent chercher cette terre pour en fabriquer leurs fayances qu'ils envoient ensuite vendre dans tous les pays conquis. »

Quel était donc le manufacturier qui motivait ces reproches? M. Lejeal nous l'a appris; c'était Pierre-Joseph Fauquez, déjà établi à Saint-Amand et qui, après sa mort en 1741, fut enterré dans l'église Notre-Dame de Tournay, sa ville natale, où il avait eu aussi une manufacture dont hérita son fils Pierre-François-Joseph. Au moment de la conclusion de la paix à Aix-la-Chapelle, Fauquez fils vint se fixer à Saint-Amand et céda l'usine tournaisienne à Peterynck, de Lille, qui l'éleva au premier rang des établissements céramiques.

Malheureusement on manque de documents touchant les signes appliqués à la faïence faite à Tournay par les Fauquez et Peterynck,

et il est très-difficile de la distinguer des fabrications françaises ou hollandaises.

Pourtant quelques caractères de fabrication peuvent aider les curieux dans la recherche de cette faïence; beaucoup, parmi les grands plats flamands, ont en dessous deux et quelquefois trois cercles en relief qui servent sans doute comme supports et empêchent les pièces de gauchir. Presque toujours le premier de ces cercles, ou le pied proprement dit, est percé d'un trou indiquant l'usage habituel de suspendre ces grandes pièces autour du dressoir. A ces caractères, combinés avec ceux fournis par le décor, nous estimons qu'on peut donner à Tournay les trois pièces suivantes :

Grand plat en belle faïence décoré en camaïeu bleu vif d'une bordure à lambrequins et d'un sujet milieu à figures et ornements de style flamand. Tournay.

Porte-huilier en faïence à mascarons; décor fin de style rouennais à bordure losangée verte et paysages chinois en couleurs vives. Tournay, Peterynck?

Compotiers de même décor et de même provenance, la marque mieux determinée.

Bruxelles. — On devait s'attendre à voir cette ville occuper un rang distingué dans la céramique des Pays-Bas, voici ce que dit le *Journal de Commerce* du mois de mars 1761 ; « Philippe Mombaers, manufacturier de fayence de S. A. Royale, fabrique à Bruxelles toutes sortes de fayences consistant en plats d'épargne, terrines ovales et rondes, terrines en forme de choux, melons, *artichots*, asperges, pigeons, dindons, coqs, poules, anguilles, pots à beurre, saucières, cafetières, fontaines, bassins, moutardiers, poivriers, saladiers petits et grands, saliers, pots à fleurs, plats ovales et ronds, assiettes, paniers à fruits ovales et ronds, de toutes sortes de couleurs, service de table tout complet grand et petit, lustres à huit et six bras, etc. Le tout à l'épreuve du feu.

« Cette manufacture est préférable à celles de Delft et de Rouen, n'est point chère et est parfaitement bien assortie. »

Voilà certes des affirmations contemporaines bien audacieuses, et des définitions assez nettes pour prouver qu'on a donné à Delft la plupart des vases figuratifs de Bruxelles, et entre autres ceux du château de la Favorite.

Indépendamment de Philippe Mombaers, il y avait à Bruxelles une veuve Mombaers et une veuve d'Artoisonnez. Le Musée de Sèvres possède un charmant surtout, genre Rouen, fabriqué chez d'Artoisonnez.

TERVUEREN, près de Bruxelles. — Il y a eu là un établissement élevé par le gouverneur des Pays-Bas, Charles IV de Lorraine; une pièce existant au musée de la porte de Hall, peut être considérée comme caractéristique du genre; elle est décorée en relief d'élégantes guirlandes de fleurs coloriées, et peinte des armes du duc, ainsi que de bouquets et d'ornements du style des fabriques de la Lorraine; sous le pied est cette singulière marque, donnée ici sous toutes réserves, car nous ne l'avons pas vue. Une autre pièce du Musée de Sèvres est non moins remarquable : c'est une urne couverte dont le sommet et les anses se composent de groupes de fruits; une guirlande de fleurs en relief se rattache aux anses et divise le corps de l'urne en un médaillon supérieur peint de bouquets qui se répètent plus bas au-dessus d'une bordure rouge à dessins blancs enlevés. Ces procédés rappellent ceux employés à Bellevue; mais, les couleurs de Tervueren sont moins pures, plus sombres, en général, que celles de l'usine française.

G C C
C. R.

MALINES. — Une burette en faïence bien travaillée, un peu bise d'émail, et décorée en bleu de deux tons, de baldaquins et rinceaux sino-français, nous a été montrée comme provenant de Malines; nous ne l'affirmons pas. La marque est figurée ci-contre.

IM

LIÉGE. — Gournay mentionne, en 1788, les produits de cette ville, et dit : « Le vernis de cette faïence est beau, blanc, et peu sujet à s'écailler. Entrepreneur, M. Bousmar. » Voilà encore des pièces à chercher.

BRUGES. — Le *Journal de commerce* s'exprime ainsi : « Il y a une manufacture de fayance à Tournay et une à Bruges, qui égalent au moins en beauté et en assortiment les manufactures de ce genre les plus renommées. Le sieur Peterynck, à qui appartient celle de Tournay, et le sieur Pulincx, qui a celle de Bruges, ont porté ces manufactures au plus haut point de perfection. »

Cette marque nous a été montrée sur une pièce de Bruges recueillie dans la ville.

Nous avons rencontré des pièces de style flamand dont l'origine nous

est inconnue et dont nous reproduisons ici les marques sous toutes réserves.

Carpe en belle faïence coloriée au naturel, formant une pièce de service.

Pigeons parfaitement modelés et peints en couleurs vives et fraîches ; probablement de Bruxelles?

Poêle en belle faïence décorée en bleu d'arabesques de style chinois ; sur le dessus une marine hollandaise.

Cage en faïence imitant la forme d'une maison flamande ; décor bleu.

Surtouts en belle faïence décorés dans le style de Rouen ; l'un porte des salières au pourtour. Bruxelles?

Théière élégante posée sur un support à consoles ; décor bleu à lambrequins de style rouennais enrichi de rinceaux, mascarons et autres ornements anciens.

Grand plat décoré en bleu, dans le genre rouennais, de lambrequins et dentelles d'un beau style. Le dessous, comme dans les autres plats d'origine flamande, est garni d'un double cercle en relief.

Drageoir divisé en cinq compartiments et décoré en bleu de bouquets de grosses fleurs de style flamand.

Potiche en faïence un peu grisâtre, à décor très-riche en couleurs vives foncées, imitant une porcelaine persane de famille verte.

LUXEMBOURG

Cette province possède depuis longtemps une fabrique importante dont nous parlerons avec un intérêt particulier; elle doit sa fondation et ses développements aux frères Boch, simples ouvriers mouleurs de fonte de fer, qui établirent d'abord à Audun-le-Tiche, en France, une manufacture de poterie commune, en 1730 : ils s'étaient fait aider dans leur entreprise par des ouvriers sortis de la faïencerie de la Grange, près Thionville. En 1767, après quelques contestations avec le seigneur d'Audun, ils quittèrent la France pour les Pays-Bas, où, encouragés par le gouvernement, ils érigèrent l'usine immense qui fonctionne encore aujourd'hui. Les produits étaient une faïence fine de très-belle qualité, souvent décorée en bleu, et qu'il est facile, au premier coup d'œil, de prendre pour de la porcelaine commune.

L'établissement, situé à Septfontaines, prospéra jusqu'aux guerres de la Révolution, où il fut presque détruit par les Français. Relevé immédiatement, il prit des développements plus grands encore.

LB Avant la Révolution, la marque en bleu consistait dans le chiffre LB; il faut se garder de confondre cette marque avec celle de Brancas-Lauraguais. Depuis on a imprimé les mêmes lettres BL en creux dans la pâte. Aujourd'hui la famille Boch possède, outre l'usine de Luxembourg, l'ancienne faïencerie de Tournay et plusieurs autres établissements en Allemagne.

HOLLANDE

L'histoire céramique de cette contrée est encore à faire; les exagérations qu'on a publiées sur ses fabrications anciennes compliquent même singulièrement la tâche des écrivains sérieux. On a été jusqu'à prendre pour la date de 1480 des chiffres de série inscrits sur de médiocres faïences de la fin du dix-huitième siècle.

Certes les Pays-Bas hollandais, comme ceux de la maison d'Autriche, ont dû avoir une poterie émaillée remontant peut-être aux dernières années du seizième siècle; mais ce sont des pièces sans caractère spécial qui se confondent avec les produits de la Flandre française et d'une foule d'autres centres inconnus. La vraie faïence hollandaise, cette vaisselle sans rivale inspirée par la vue des vases de l'extrême Orient, c'est ce que les fabricants eux-mêmes qualifiaient de ***porcelaine***.

La première autorisation dont on trouve la trace est celle accordée, le 4 avril 1614, par les États-Généraux de Hollande, à Claes Janssen Wytmans, qui avait inventé « toutes sortes de *porcelaines* décorées et non décorées *à peu près conformes* aux porcelaines qui viennent des lointains pays. » Le privilégié était d'ailleurs tenu de fabriquer dans l'année un échantillon de son invention, qui devait avoir la finesse de la porcelaine orientale.

Or, pour qu'il soit bien établi qu'il s'agissait ici de faïence, et non d'une poterie translucide, examinons des documents postérieurs. Dans les archives de Delft, *lade A*, *n°* 14, nous trouvons à la date de 1680 : *marques inscrites sur les services à thé des fabricants de porcelaine.* En 1764, l'expression subsistait encore, car les magistrats de la ville de



Traîneau porte-pipes, de Delft. (Collection de M. le docteur Mandl.)

Delft l'emploient ainsi : « Ayant eu connaissance que certains maîtres fabricants et marchands de poterie de cette ville, renonçant à la marque ordinaire de leur fabrique, se sont permis de mettre ou de faire mettre sur *leurs porcelaines* des noms et marques d'autres maîtres potiers, etc. » Il n'y a donc pas d'équivoque : ce qu'on appelait en Hollande *porcelaines*, c'était la terre émaillée fine, les petites pièces à thé *rouges*, c'est-à-dire décorées dans le style japonais avec cet inimitable *rouge de fer* si vif, si abondant, qu'il domine les autres couleurs et même l'or. Les usines d'où sortaient ces produits prenaient le titre de *Porseleyn bakkery;* les autres s'appelaient *Plateel bakkery.*

Écartons ici une autre cause d'erreur ; on a prétendu que les faïences de Delft ne pouvaient se confondre avec d'autres, à raison de la beauté de leur pâte et de leur émail. Nous avons dit page 534 d'où provenait

l'argile employée à Delft : c'est de Bruyelle, où s'approvisionnaient Bruxelles, Tournay, Lille et les autres fabriques françaises du Nord. Quant à l'émail, sa beauté dépend de la qualité de l'étain qu'on y fait entrer, et ce minéral était tiré de l'Angleterre par les Hollandais comme par les Français.

Maintenant, pour élaguer tout ce qui n'est pas sérieux, nous allons



Buire en casque, Delft doré. (Collection de M. Paul Gasnault.

d'abord réunir ici les fabriques dont les archives conservent la mention et les marques, en leur appliquant l'ordre chronologique.

La Haye, 1614. — Claes-Janssen Wytmans, produits inconnus.

Delft, 1659. — Fabrique à l'enseigne du Pot métallique (*de metaale Pot*). Cette enseigne même porte la date ci-contre ; en 1678, la *Gazette de Harlem* annonçait que Lambertus Cleffius, propriétaire de l'usine, avait trouvé le secret de l'*imitation des porcelaines indiennes*. Le 2 avril 1691, la fabrique était vendue par suite de la mort de Cleffius. En 1764, le Pot métallique était devenu la propriété de

Pieter Paree, qui marquait du chiffre ci-contre, simple contraction de l'enseigne : ***Meteaale Pot***. Nous l'avons relevé sur une soupière à émail légèrement teinté de bleu et à décor sino-hollandais en camaïeu bleu ; le bouton du couvercle était une grenade ouverte avec ses feuilles.

1651. Au Paon (*de Paauw*). La marque primitive a été, très-certainement, l'***enseigne*** ou sa contraction ; nous trouvons celle-ci sur de magnifiques porcelaines rouges à compartiments où des iris se mêlent aux décors chinois. Plus tard, nous lisons le nom entier sous une pièce couverte très-fine, à bouquets, où domine le manganèse ; avec ce nom figure la hache, contrefaçon de la fabrique *de Porcelein byl*. Jacobus de Milde, propriétaire de l'usine en 1764, faisait marquer IDM.

1675. Martinus Gouda, propriétaire de cette faïencerie, annonce que, continuant de fabriquer de la vaisselle à thé rouge, et désireux de se soumettre à l'ordonnance des bourgmestres de Delft, qui exige que les potiers déposent la marque de leurs produits (1680), il s'empresse de présenter la sienne pour qu'elle soit enregistrée. La voici :

Nous ne l'avons jamais relevée sur aucune pièce.

1680. Q. Kleynoven, marque selon sa déclaration.

1680. Cornelis Keyser, Jacobus Pynaker et Adrian Pynaker, déposent cette marque compliquée que nous n'avons jamais rencontrée ; mais le docteur Mandl, amateur distingué des produits hollandais, fait observer que, très-probablement, pour rendre le monogramme plus pratique, on l'aura modifié, et qu'il faut reconnaître des ouvrages de Keyser et des Pynaker dans les belles faïences longtemps indéterminées qui brillent de l'éclat du bleu, du rouge et de l'or, à l'égal des porcelaines orientales. Nous partageons cette opinion, qui peut seule expliquer l'abondance et la distinction de ce *Delft doré*, devenu en quelque sorte le type des plus remarquables produits de la Hollande. Pour se rendre compte de la souplesse de talent des artistes de cette usine, il faut voir les merveilleux bijoux conservés dans les collections du docteur Mandl, de M. Périllieux-Michelez et de M. Evenepoel, de

Bruxelles; il y a là des objets qui peuvent rivaliser avec les plus fins émaux sur métal : nous donnons une buire en casque appartenant à M. Paul Gasnault, et qui est aussi parfaite au point de vue de la forme que de la peinture.

1680. Jan-Jans z Kuylick (Jan fils de Jan) marque, selon sa déclaration : IIK

1680. Johannes Mesch met sur ses services à thé le chiffre : Nous ne l'avons jamais rencontré. MS

1691. Enseigne : A la Fortune (*T' Fortuyn*). Peinte sur carreaux de faïence, l'enseigne de cette fabrique donne la date d'établissement et de curieux détails; en haut, sous une couronne est le chiffre du propriétaire entre les armes des Provinces-Unies et celles de la ville ; des vases divers sont mêlés à la guirlande de rinceaux et de fleurs qui environne la capricieuse déesse; un tourneur et un peintre en travail complètent le tableau. Nous avons lieu de croire que les anciens possesseurs marquaient uniquement du nom de leur enseigne ; le nom était écrit sous un plat en camaïeu bleu d'un émail rival de la porcelaine. Nous avons revu cette marque sous d'autres ouvrages recommandables. Pierre Vander Briel dirigeait l'usine vers la moitié du dix-huitième siècle ; en 1764, il n'était plus, et sa veuve, Élisabeth Elling, déclarait vouloir signer ses poteries WVDB : weduwe Vander Briel.

x T Fortuyn

Ignorant la date exacte de fondation des autres usines, nous allons les prendre dans l'ordre du registre de déclaration de leur marque, en 1764.

1764. A l'Étoile Blanche (*de witte Ster*). A. Kiell, sa marque, devait être A : K avec l'étoile en dessous. L'étoile blanche est l'un des signes que l'on a le plus imités ; des potiches assez communes à sujets chinois nous l'ont montré avec les lettres I B, une assiette de mariage entourée d'arabesques, portait le chiffre D B, d'autres pièces grossières n'avaient que l'étoile; celle-ci, avec un numéro *130 , marquait un porte-huilier magnifique en camaïeu bleu ; nous retrouvions la même délicatesse de pâte et de décor dans diverses faïences-porcelaines inscrites du chiffre, qui, bien que privé de l'étoile, nous semble pouvoir être attribué à Kiell. Ce même chiffre existait sous une fontaine de table imitant le décor rouennais.

* IB ·   * DB

AK AK

1764. Au Bateau doré (*in de verguIde Boot*), Johannes Den Appel; sa signature est I D A.

1764. A la Rose (*de Roos*), Dirk Vander Does; marques déposées; cette fabrique paraît ancienne et nous ne savons si elle a eu plusieurs propriétaires; un beau pot à eau décoré en bleu et rouge pâle, portait *Roos :* il semblait contemporain des pièces à l'A P K. Des assiettes lourdes, à émail bleuâtre mais à sujets hollandais avec rehauts d'or, nous ont offert la rose surmontée d'un D; celui-ci doit-il se lire Does? Les faïences signées *Roos* se rencontrent assez souvent; nous n'avons jamais vu le monogramme DVDD.

DVDD

Roos

D

1764. A la Griffe (*de Klaauw*), Lambertus Sanderus; la marque déposée est une griffe; nous avons vu de jolies pièces signées en même temps de l'enseigne et du monogramme de Sander. La griffe a été imitée.

L.S

7

1764. Aux Trois-Cloches (*de drie Klokken*), W. Vander Does; marque déposée : WD. Nous ne l'avons jamais rencontrée; mais nous avons trouvé les trois cloches sous une garniture commune, à reliefs, peinte en couleurs crues. Mal figurées, les cloches ont été décrites comme marque inconnue.

1764. A l'A grec (*de Griekse A*), J.-T. Dextra (Dikstraat), marque déposée : I T D surmontés de l'alpha. Un beau coq vivement coloré nous a montré les lettres sans l'A grec (*coll. Mandl.*). Nous avons vu l'A grec sous un beau plat à égoutter, décoré en camaïeu bleu; il était accompagné des initiales W VD B, que nous ne pouvons expliquer, puisqu'elles sembleraient être la signature de la veuve Vander Briel : A la Fortune. Le fabricant marquant ainsi aurait d'ailleurs laissé son établissement à sa veuve, ce que sembleraient indiquer les lettres W. W. VD. B, qui figurent sur des assiettes armoriées et peintes en couleurs polychromes où le bleu domine.

ITD

12

Le mot Dex est inscrit sous un magnifique plateau, imitation parfaite de la porcelaine chinoise; enfin, nous l'avons trouvé sous un plat à égoutter, aussi de date ancienne, et sous une pièce de la coll. Mandl, qui peut rivaliser avec les porcelaines de Saxe, pour la finesse du décor. Il est donc probable que l'A grec est resté dans une même famille, et que J.-T. Dextra est le dernier du nom. En effet, le 5 mars

DEX

Z:DEX.

18

2

1765, l'usine passait dans les mains de Jacobus Halder Adriaens z (Jacques Halder fils d'Adrien), qui marquait I H. A celui-ci succéda, en avril 1667, Cornelis Van Os, ainsi que le constate une annonce du *Journal de Harlem* du 24 février de la même année.

L'A grec mentionné ci-dessus doit donc être une de ces contrefaçons contre lesquelles luttaient les autorités hollandaises.

1764. Aux Trois-Barils de porcelaine (*de drie porceleyne Astonnen*), Hendrik Van Hoorn. L'enseigne devait servir de marque, d'après la déclaration enregistrée à Delft. Pourtant la seule pièce que nous puissions citer de cette usine est un cartel rocaille derrière lequel est écrit : Au tonneau Hendrik Van Hoorn : *Astonne HVH.*

PM 1764. Au Romain (*de Romeyn*), Petrus van Marum, marque déposée : PM réunis. Le 16 juillet 1764, l'établissement passait aux mains de Jan Vander Kloot Jans z, qui signait : VK

1764. A la jeune Tête de Maure (*T'jongue Moriaans hofft*), La veuve Jan Vander Hagen; marque déposée : G : B : S.

1764. A la vieille Tête de Maure (*in T'oude Moriaans hofft*), Geertruy Verstelle G.V.S. Deux remarquables pièces, à sujets de style Watteau entourés d'arabesques rocaille, nous ont offert la signature de Geertruy Verstelle. GVS GVS

Évidemment les deux têtes de Maures ont une origine bien antérieure à 1764; la collection Evenepoel renferme une jolie pièce marquée en dessous de la tête de Maure, coiffée d'un tortil rouge surmontant un chiffre composé des lettres IRHS. Nous ne pourrions dire à laquelle des deux fabriques appartient le spécimen; mais il est de date ancienne et annonce un établissement de premier ordre.

1764. A la Hache de porcelaine (*de porcelein Byl*), Justus Brouwer. La hache est une des marques les plus répandues; on la trouve sur d'admirables pièces bleues copiées de la porcelaine au point de faire illusion, et sur des faïences lourdes destinées aux consommateurs vulgaires. Ces signes, relevés sur une pièce de la collection Leroy-Ladurie, peuvent être la marque de l'un des prédécesseurs de Justus Brouwer. Au surplus, les ouvrages marqués de la hache seule ne peuvent être tous attribués à Justus Brouwer; il y en a de toutes les époques : d'abord ce sont des vaisselles imitées littéralement de la porcelaine chinoise et d'un émail pur à faire illusion; puis les travaux des douze mois de l'année encore

en camaïeu bleu et d'une très-bonne exécution. Viennent ensuite des pièces polychromes en faïence épaisse, commune, peintes en émaux lourds et faux de ton, telles qu'une garniture à sujets hollandais, des corbeilles à grosses fleurs, des beurriers surmontés de moutons informes, etc. On serait tenté de croire que la marque de certains de ces objets a été imitée par des faussaires.

HB 1764. Aux Trois Bouteilles de porcelaine (*de drie porceleyne Fleschjes*), Hugo Brouwer. Belle faïence. HB 2

1764. Au Cerf (*T'hart*), Hendrik van Middeldijk : H.V.M.D. Une pièce en forme d'artichaut, dont le couvercle supportait deux poissons entrelacés, était marquée : HVMD 5.

Une autre, de la coll. Patrice Salin, ornée de rocailles et guirlandes de fleurs bleues, et couverte d'une sole, porte : Au Cerf. THART et tkart

1764. Fabrique dite des Deux-Nacelles (*de twee Scheepjes*), Anth. Pennis, marque déposée : AP réunis. On rencontre beaucoup de jolies pièces en bleu signées : AP qui sortent de cette fabrique. Nous n'avons pas besoin de signaler l'absurdité qu'il y aurait à attribuer à la même usine des pièces antérieures de cent ans, et marquées : AR

1764. Au Plat de porcelaine (*de porcelyne Schootel*), Johannes van Duyn, marque de son nom. Nous avons rencontré cette signature sous

vDuyn vpuyn vduyn

différentes formes appliquée à des produits généralement recommandables soit en bleu, soit en couleurs.

1764. Au Pot de fleur doré (*de vergulde Blompot*), P. Verburg. Blompot est la forme ordinaire de la marque de ce fabricant.

1764. A la Bouteille de porcelaine (*de porcelyne Fles*), Pieter van Doorne ; marque déposée : PVD

1764. Au double Broc (*de dubbelde Schenkkan*), Thomas Spaandonck, DSK.

1764. A l'Aiguière (*de Lampetkan*). La veuve Gerardus Brouwer déclare signer de Lampetkan. Nous n'avons jamais rencontré cette inscription ; mais, dans une garniture en porcelaine chinoise à godrons, une pièce brisée avait été remplacée en faïence ; on y voyait, outre un

signe oriental, ces lettres qui nous paraissent être la contraction du

LP Kan

mot Lampetkan; d'autres ouvrages remarquables portaient LPK : nous croyons aussi voir là une contraction plus grande encore, et, dans le dernier signe, inscrit sous une belle

LPK

potiche côtelée décorée en camaïeu bleu de riches ornements et de médaillons à personnages genre Watteau, l'intention d'imiter la griffe. Ces diverses signatures sont d'ailleurs antérieures à la veuve Brouwer.

1764. Aux deux Sauvages (*de twe Wildemans*), veuf Willem van Beek, W : V : B.

Voilà les établissements officiellement connus; est-ce à dire qu'il n'y en ait pas eu d'autres? Évidemment non; d'abord, les archives de Delft ont été détruites par deux incendies et ce qu'on y rencontre de documents n'est probablement qu'une faible part de ce que le temps aurait dû y accumuler; d'un autre côté, la tradition se perd vite, dans les pays de grande production; lorsque nous visitions la Hollande en 1852, nous ne rencontrions nulle collection de faïence, et le nom de Delft prononcé par nous suscitait plus d'étonnement que d'enthousiasme. C'est la curiosité moderne qui a fait remettre en lumière les monuments oubliés et, comme il arrive toujours, les fables ont fait disparaître la vérité sous leurs oripeaux éclatants. Ainsi, dans le Musée de la Haye, où existe le plus beau tableau sur faïence, nous le trouvions catalogué : *une plaque de porcelaine*. Aujourd'hui, tout est changé, la moindre barbouillade en bleu sur émail ou en couleurs criardes a la prétention de sortir du pinceau de Berghem, de Jean Steen, de Willem van de Velde, de van der Meer de Delft, Asselyn ou Wouwermans. Que ces maîtres aient, par exception, jeté quelque composition rapide sur la terre émaillée, nous ne voulons pas le nier; mais nous protestons, au nom du bon sens et du goût, contre les calomniateurs qui ont osé placer dans une exposition publique des œuvres infimes affublées de ces grands noms.

Le véritable peintre céramiste hollandais, c'est Terhimpel, ou Terhimpelen, qui a laissé dans son pays une réputation méritée; et ce qui prouverait d'ailleurs qu'il n'avait pas de concurrents sérieux, c'est qu'il jugeait inutile de signer ses œuvres, faisant fond suffisant de son talent pour aider à les reconnaître. Quant à la masse des décorateurs secondaires qui ont couvert les potiches, les assiettes ou les plaques, de su-

jets, de paysages ou de marines, il faudra de longues recherches pour en compléter la liste; on possède, de 1650, des plaques à bordures polychromes encadrant des sujets dans le style de Teniers, exécutés en camaïeu violet; elles portent le nom : *C. Zachtleven fa.* Nous trouvons dans la collection Evenepoel un petit buste héroïque couronné signé Jean Decker. 1698. Une plaque représentant en bleu le buste de saint Pierre est inscrite ainsi en caractères allemands : *Johann Deobalt Frantz*. 1724. Nous ne serions pas étonné que ce spécimen, conservé au Musée de Kensington, dût être restitué à l'Allemagne.

En 1760 I. Baan signait une pièce de mariage assez remarquable;



Burette d'un huilier de Delft. (Collection de M. le docteur Maudl.)

M. y. Kuik mettait, en 1765, son nom sur une plaque représentant le Retour de l'enfant prodigue. A. Zieremans se révèle, à la date de 1761, par une assiette armoriée où les tons bruns et violets rehaussent des émaux vifs.

Piet Viseer, qui a peint en 1769 une plaque représentant un Coq, est encore un artiste à nommer.

Sa Majesté la reine de Hollande possède une pièce historique du plus haut intérêt, portant la date du 15 novembre 1775, et représentant l'inondation qui envahit à cette date Schevening et les environs. Elle a été exécutée par *I Kuwzt*. 1775, ainsi que l'indique son revers.

Quant à Samuel Piet Roerder, dont on cite des faïences anciennes à

fond noir orné de corbeilles et bouquets de fleurs polychromes, nous ne savons si son existence est un rêve; mais ce qu'il y a de certain, c'est que les pièces qu'on lui attribue et sous lesquelles devraient se trouver les lettres SPR en chiffres, sont simplement signées : c'est-à-dire : APK.

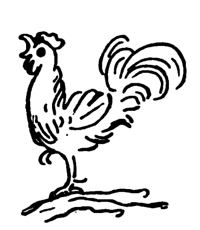
Suter Vander Even, céramiste distingué du commencement du dix-septième siècle, possédait un émail jouant la translucidité; sur ce merveilleux subjectile, il peignait, en bleu pâle rehaussé d'un contour foncé, des sujets et des ornements de style chinois. Nous avons vu de lui une magnifique boîte à épices dont le couvercle avait pour poignée des serpents entrelacés, et des jardinières monumentales à trous, marquées :

50 24

Nous ne savons s'il faut lui attribuer également des bouteilles à médaillons ovales en relief dont la signature est modifiée ainsi : Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il a fait des buires élégantes à anses torses et déversoir découpé, qui ont été attribuées à Nevers.

Overtoom. — Les artistes que nous venons de nommer sont probablement tous de Delft; pourtant il a dû exister d'autres centres peu ou point connus; ainsi Overtoom, tout près d'Amsterdam, a eu, dit-on, sa fabrique de 1754 à 1764. Les ouvrages, introuvables et sans marques, auraient été des vases, des flambeaux, des groupes d'oiseaux, etc.

Amsterdam. — Cette ville importante ne pouvait manquer de faire une sorte de concurrence aux usines de Delft. En 1767, Jean Besoet y fabriquait une faïence à feu du même genre que celle des Halder. De 1780 à 1783, Hartog van Laun et Brandeis établirent une autre fabrique au Flacke-Feld, près la porte de Wesp. Des pièces remarquables en sont sorties, notamment une belle fontaine à fleurs, guirlandes et sujets, qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Paul Dalloz; la marque est un coq.



Cette marque se retrouve sur une charmante pièce à jours peinte en couleurs vives, de corbeilles de fleurs et bouquets, qui figure dans la riche suite du Dr Mandl. M. Fétis pense que le siége de la fabrique n'était pas à Amsterdam, mais à Arnheim, en Gueldres.

Arnheim. — En effet, il existe à Bruxelles, dans la belle collection de M. Evenepoel, une plaque qui a dû servir d'enseigne à cette fabrique. Découpée par le haut, elle est ornée en bleu doux d'un groupe

de personnages dans le style de Watteau ; ils dansent sous les ombrages à la droite du tableau, tandis que la gauche montre, sur l'autre bord d'une rivière coulant au second plan, des maisons parmi lesquelles on remarque un grand établissement qui doit être l'usine. En haut, sur une bandelette, on lit : ARNHEIM'S FABRIQUE ; un coq surmonte la bandelette, et ce signe, appuyé des énonciations de quelques écrits belges, porte M. Fétis à placer à Arnheim le siége de l'usine dite d'Amsterdam.

ROTTERDAM. — Cette belle ville a eu aussi sa faïencerie ou au moins sa fabrique de carreaux; nous avons vu, parmi les merveilles classées chez M. Ollin, de grands tableaux formés de malons réunis et décorés en camaïeu bleu de sujets dans le style de Watteau et représentant les Saisons. Les figures sont d'un dessin hardi, sinon châtié, les arbres et les fonds indiquent une habileté manuelle merveilleuse et une expérience complète du procédé. Aussi l'artiste a-t-il tenu à livrer son nom à l'admiration des connaisseurs; il a signé chaque tableau et sur l'un d'entre eux on lit : Aalmis à Rotterdam. Ainsi le peintre et le lieu d'exécution nous sont connus, il ne manque qu'une date à laquelle le style de la peinture permet déjà de suppléer. Un plat de la collection de la Villestreux, orné d'une Scène bachique allemande, portait, avec la même signature, le chronogramme 1731.

UTRECHT. — On y a fait des carreaux de revêtement dans le genre de ceux de Delft. La fabrique fondée en 1760 par Albertus Prince passa, en 1798, entre les mains de Jacob Kraane-Pook et Gerrit Bruyn; elle a été exploitée plus récemment par divers propriétaires.

HOUDA, dans le nord de la Hollande, a eu aussi son usine ; M. Chaffers possède quelques assiettes grossièrement peintes de cartouches violets et imprimées en dessous de cette marque : GABERIL VENGOBECHEA. HOUDA.

Nous donnons maintenant les marques non déterminées relevées sur des poteries de style hollandais.

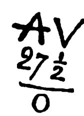
AB Salières en faïence très-fine, décorée en bleu de bouquets au trait.

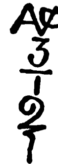
A/D/12 Faïence assez grossière; pièces surmontées de figures de Sirènes.

AK AK Faïences à figures grossières en relief; autres avec peintures bleues représentant des Artisans.

 Pièce en forme de caille.

AP Faïence figurative : un Singe assis portant un fruit à ses lèvres.

 Belle faïence légère à personnages délicatement peints.

 Potiches cotelées d'un émail remarquable, décor camaïeu bleu très-vif.

B Boîtes à thé en magnifique faïence, semblable à celle marquée APK. Dans certaines, le B est remplacé par un R.

B Surtout décoré en camaïeu bleu genre chinois : bouquets, feuillages, oiseaux et œils de perdrix.

BVD Grandes plaques à paysages et figures d'après Berghem. Ce décorateur serait-il un Vander Does? Son travail n'a rien de commun avec ceux marqués de la rose.

Écuelle couverte, en magnifique faïence de style rouennais; bleu très-vif, rouge de fer et vert de cuivre.

Flambeaux et bol décorés en bleu.

Pièce figurative ayant la forme d'un fruit cucurbitacé avec sa tige chargée de fleurs et feuilles.

FDH Pot pourri carré à moulures, pieds, et couvercle bombé terminé par un fleuron. Sur les côtés des médaillons à sujets polychromes.

fi Belle faïence, décor bleu.

GB Plat à égoutter; décor bleu de style chinois.

Belles potiches et bouteilles, décor en camaïeu bleu, avec bouquets, ornements et sujets chinois du dix-huitième siècle.

HDK Belles bouquetières à décor bleu.

H:G EG 1732 Pot à eau décoré en bleu; bordure chinoise, sujet représentant Persée et Andromède, d'un dessin faible mais exécuté avec soin.

Assiette faïence riche semblable à la marque APK.

HPI Tirelire à décor bleu riche et fin.

jB Marque attribuée à un descendant de Jean Brouwer, dont les archives ne font pas mention.

JB Assiettes en belle faïence du dix-septième siècle; au centre une armoirie.

IDW Boule de décoration portant, en bleu, des animaux dans un paysage.

26 Grande bouteille décorée, en bleu, de bouquets et de Petits enfants chinois.

Potiches cannelées, magnifique faïence à décor bleu de style persan.

P Plats à égoutter, même faïence; bordure et fleurs en beau bleu de style chinois.

Bouteille côtelée, bel émail vitreux; décor chinois en bleu pur.

VE Compotier à paysage chinois; faïence semblable à celle de Révérend.

IVH Plaque à décor bleu chinois.

JG 22½ Potiche décor polychrome en émaux très-vifs.

JVOH 3 Potiches en bleu et polychromes de la qualité APK.

IE Corbeilles fond bleu pâle nuageux, semé de papillons polychromes.

K:D: Petits traîneaux à sujets de patineurs. (Voir la figure p. 538.)

KF Bouteilles à décor bleu chinois.

IE 2 4 GK Porte-huilier décoré de bouquets de style chinois.

MK. Plat à rocailles polychromes, au centre un paysage en bleu avec fabriques.

MVB 1757 Tirelire à sujet du dix-septième siècle; camaïeu bleu.

P. Casque ou buire en magnifique faïence décorée en bleu vif d'un sujet allégorique représentant la Hollande et la Réforme.

P 15 Petites pièces décorées en bleu fin, dans le style chinois.

PVDB Coffret couvert décoré en bleu pâle et fondu, de sujets et paysages.

P.V.D.S. A^o J754. Plaque décorée en couleurs vives, de beaux bouquets de fleurs. Amsterdam (?)

9/18 PVS WVS 1717 Bidon décoré en camaïeu bleu de frises et d'arabesques, et d'un sujet représentant les Travaux des tonneliers et des briquetiers.

R Boîtes à thé (voy. B).

R Assiettes décorées en bleu; sujets représentant des métiers.

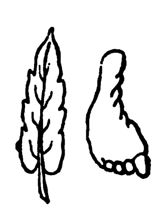
VA V N:J 80 Petites pièces très-fines à décor polychrome et or, d'une excessive recherche. Elles paraissent contemporaines du plus beau Delft doré.

V:F F 1 Potiche côtelée à décor polychrome où domine un rouge rouille.

VE 2 2 Magnifique faïence, imitation parfaite de la porcelaine chinoise, et théière fond noir semée de fleurs et ornements; médaillons à fins paysages.

VE 1 2 DS Flambeaux décorés en bleu.

WK WK Assiettes décorées en bleu rouge et or, genre APK.



Potiches en faïence recouvertes en faux laque chinois.

SUISSE

Ce pays a eu des faïenceries très-remarquables et remontant peut-être au seizième siècle : on rencontre dans les collections, et nous avons vu particulièrement chez M. le docteur Guérard, des assiettes dont le centre est occupé par des armoiries compliquées qui semblent peintes par les verriers suisses; c'est la même richesse de composition, la même sûreté de dessin, ajoutons la même netteté, voisine de la sécheresse, dans les détails et l'application des émaux.

On peut même dire, en général, que cette sécheresse, augmentée par la blancheur mate du subjectile, est l'un des caractères de la faïence suisse.

Zurich. — Cette localité, dont la marque est connue par les porcelaines, a produit des œuvres diverses; une jolie urne couverte (pot pourri) ornée de quelques reliefs et décorée de bouquets polychromes en tons pâles, chatironnés avec dureté, nous a offert la marque BZ. Le *z* barré habituel figurait sous des jardinières également peintes à fleurs, mais d'une touche grasse comme la porcelaine tendre. Discutons ici l'opinion de Teinturier : dans ses remarquables Études, il annonce avoir trouvé le nom du peintre Zeschinger accompagnant la roue de Höchst, et plus souvent cette même roue avec un *z*; il en conclut que le *z* est une signature d'artiste et non point une marque de fabrique. Ici, le judicieux écrivain a cédé à l'entraînement de son sujet; le *z* de Zeschinger n'a rien de commun avec celui de Zurich, et la faïence suisse ne ressemble en rien à celle de Höchst.

B/Z Z

Winterthur. — Cette fabrique du canton de Zurich est bien plus ancienne que celle du chef-lieu; on y a fait de ces poêles, véritables monuments, où l'on retrouve la richesse ornementale du seizième siècle même à des époques assez rapprochées; tel celui que nous signale M. Paul Gaillard et qui est signé *David Pfauw, hafner in Winterthur*, 1678. Un autre, fait par *David Sulzer*, date de 1714. Un genre particulier à ce centre consiste en plats à larges bords, rappelant les *ballate* italiennes; au pourtour, des groupes de gros fruits ou de fleurs sont disposés en quadrille; parfois ces groupes sont remplacés par des motifs arabesques en bleu doux; au fond est un sujet ou une armoirie; presque toujours la date est inscrite en noir.

Les potiers de Wintherthur ont affectionné aussi certaines pièces monumentales, forteresses flanquées de tours, châteaux crénelés, couverts de riches arabesques du style de la Renaissance et ressemblant souvent aux compositions italiennes; une écritoire de la collection de M. Édouard Pascal est un véritable chef-d'œuvre : il est signé : AB 1638
Une autre forteresse, dont toutes les ouvertures étaient garnies de soldats, portait la seule date : 26 *septembre* 1689.

Steckborn. — Il existe au château de Sigmaringen un poêle décoré de personnages peints, en costumes du dix-huitième siècle, et qui est signé *Daniel*, *Hafner*, *Stekborn*.

Berne. — Cette ville a eu des faïenceries, nous n'en saurions douter; notre ami M. Paul Gasnault a pu se procurer, chez la descendante d'un fabricant, un charmant petit modèle de ces poêles, appelés *fourneaux* dans le pays, et qui passent pour venir du Vorarlberg et des bords du lac de Constance. Ici les preuves abondent, le modèle signé E.I.F 1772 est l'œuvre d'Emmanuel Früting, de Berne, né le 17 juin 1745, et mort le 12 octobre 1798. Son usine était à Berne, et on retrouverait peut-être encore dans la ville quelques fourneaux faits par ses soins. Généralement les ouvrages de ce genre sont divisés par compartiments décorés en camaïeu bleu ou violet, de paysages et de petits groupes de figures. M. Gasnault a pu acquérir et faire transporter à Paris un poêle qui se spécialise par un élégant bâti à pilastres, bandeaux, etc., ornés de reliefs rocaille coloriés, et par des bouquets finement peints dans les panneaux; cet ouvrage remarquable placerait l'usine qui l'a produit parmi les meilleures de l'époque. On ne saurait toutefois affirmer qu'elle eut son siége à Berne. Autrichienne ou suisse, cette fabrique n'en est pas moins recommandable.

Schaffhouse. — Le Musée de Cluny possède un plat curieux qui montre en même temps et la simplicité des mœurs suisses, et la persistance des procédés et des types chez ces populations naïves. C'est un plat en terre grossière destiné à remplacer, dans une église, l'une des stations religieuses que nous exécutons habituellement en sculpture ou en peinture; sur la terre engobée de jaune orange on a *sgraffié* un sujet à personnages : au-dessous est gravé : *die* 10 *statio Jesus wirt entblost met gall en essig getranckt. Gerrit Evers Schaphüsen*, 1795. « La dixième station indique Jésus dépouillé de ses vêtements buvant du fiel et du vinaigre » Le peintre Gerrit Evers ne s'est pas contenté

de signer son œuvre, il a mis ses initiales G : E : dans le champ du plat. Autour, une bordure émaillée en blanc, jaune et bleu, est formée de ces singuliers ornements qu'on daterait volontiers du moyen âge.

ALLEMAGNE

Ce que l'on sait sur les fabrications allemandes est trop peu de chose pour que nous tentions une classification méthodique ; nous nous bornerons à donner, dans l'ordre alphabétique, la série des usines dont les œuvres nous paraissent incontestables.

Anspach, en Bavière. — L'existence de cette faïencerie nous a été révélée par un magnifique surtout de table, appartenant à M. Édouard Pascal ; il est orné de moulures élégantes, et décoré en camaïeu bleu de bordures et lambrequins dans le style de Rouen. En dessous, entre les baguettes de renfort appliquées pour soutenir la tablette, est l'inscription, qui ne laisse aucun doute, ni sur la provenance, ni sur le nom de l'auteur.

Matthias
Rosa
im. Anspach

Beaucoup de pièces d'Anspach sont certainement classées comme rouennaises dans les collections.

Bade. — En 1799, Charles-Stanislas Hannong y fonda une manufacture de faïence et terre de pipe.

Baireuth, en Bavière. — Les poteries en sont minces, sonores, bien travaillées et couvertes d'un émail bleuté relevé de dessins délicats en bleu gris assez peu vif. Le Musée de Sèvres possède un grand vase marqué en toutes lettres *Baireuth. K. Hu.* Plus ordinairement les signatures sont monogrammatiques ; c'est BK, BKC ; on les rencontre sur des ouvrages à fleurs, arabesques et oiseaux, parmi lesquels on doit citer comme particulièrement élégants des drageoirs, du style de ceux de Nuremberg. Une magnifique soupière de ce genre est marquée BP ; les mêmes lettres se retrouvent sur des faïences décorées de bouquets polychromes et à filet brun rouge ; certaines fleurs sont remarquables par l'ardeur de leur rouge d'ocre ; le reste rappelle le genre saxon que l'artiste cherchait évidemment à imiter.

Un pot à eau en bleu, peint de corbeilles de fruits, d'ornements et de fleurs, n'offrait que ce signe :

Frankenthal, dans le Palatinat. — Paul Hannong, chassé de Strasbourg en février 1754, pour y avoir fabriqué de la porcelaine dure, transporta son industrie dans le Palatinat, où elle devint prospère. Mais il ne se contenta pas de faire la poterie translucide : faïencier comme son père, il travailla la terre émaillée et continua l'emploi de la marque dont il avait fait usage en France, c'est-à-dire PH; ce qui caractérise les faïences de Frankenthal, c'est un émail moins blanc et des peintures de fleurs d'un ton vif (louche dans les roses et les violets) et toujours chatironnées lourdement. Lorsque Joseph reprit l'établissement paternel, il suivit les mêmes errements industriels, et nous avons trouvé sa marque sur une assiette de la collection Gasnault, où personne ne voudrait reconnaître les traditions françaises.

La même collection renferme un médaillon ovale en faïence blanche entouré d'une couronne de laurier et offrant, en bas-relief, une tête d'homme que nous pensons être l'électeur Charles-Théodore; derrière la pièce, le chiffre en bleu CT entrelacé tel qu'on le trouve sur les porcelaines, sauf la couronne, indique suffisamment la manufacture patronnée.

Cette faïence, très-différente de celle des Hannong, peut servir à constater l'origine de nombreux produits non déterminés, notamment de grandes figures émaillées en blanc qui passent pour être de Frankenthal; ce sont des jardiniers ou autres personnages qu'on pose habituellement sur les poêles.

Nous avons vu aussi des vases très-fins décorés en camaïeu bistré, comme les porcelaines, et qui semblaient plus purs d'exécution que les vaisselles ordinaires des Hannong.

Goggingen, en Bavière. — Les faïences de ce lieu portent presque toujours son nom écrit en toutes lettres. Le décor en est habituellement bleu pâle, fondu, dans le genre des pièces de Savone. Une exception se rencontre pourtant sur une belle pièce de la collection Édouard Pascal; de magnifiques arabesques en bleu vif se détachent sur l'émail laiteux et entourent un génie qui soutient un médaillon; les initiales de l'artiste accompagnent cette fois la légende ordinaire.

göggingen
HS

Gennep, dans le Luxembourg. — On y a fabriqué des poteries à en-

gobe et graffiti, de très-grande dimension : sur un plat, l'inscription explique le sujet et donne, avec la date, les noms de l'artiste et du lieu ; on lit : *Saint Joseph et Marie avec leur cher petit Jésus sous un pommier. — Antoine Bernard de Vehlen.* 1770, 24 *août, Gennep.* M. Chaffers annonce avoir vu, chez M. Swaab, à la Haye, deux plats de Gennep, l'un daté de 1712 et représentant le Sacrifice d'Abraham, l'autre offrant une Sainte Famille avec cette inscription : *Antonius Bernardus von Vehlen.* 1770-1771.

Harburg, dans le Hanovre. — Un certain Jean Schapper florissait en ce lieu vers le milieu du dix-septième siècle. Émailleur sur verre et sur faïence, il affectionnait les dessins en noir et il en exécutait d'une incroyable finesse; les faïences signées de son nom ou de son monogramme I. S. sont excessivement rares. Un vase appartenant à madame Beaven est de forme italienne; il est mince, bien travaillé et orné d'un paysage entouré d'une guirlande de lauriers. Les lumières enlevées à la pointe donnent au camaïeu un fini singulier; quelques rehauts d'or ajoutent à la richesse du décor; une autre pièce figure à Sèvres. M. E. Pascal possède une assiette mince où Jésus, entre deux de ses disciples, est dessiné en bleu; la marque est ci-contre ; si c'est •$ aussi celle de Schapper, les éloges donnés à sa science de dessinateur sont bien exagérés. Mais le doute est permis, car il existe parmi les monogrammes inconnus attribués sous réserve à la Hollande par M. Chaffers un chiffre semblable précédé de la lettre R, qui pourrait bien être du même potier que celui-ci. Il s'agit d'une canette en bleu de style chinois.

Schapper a-t-il eu des élèves ? ses succès lui ont-ils créé des imitateurs à Harburg ou ailleurs? Nous trouvons dans la collection de M. Paul Gaillard une œuvre fort remarquable qu'on peut, dans tous les cas, placer auprès de celles du maître. C'est une chope en émail très-blanc décoré au moufle de deux tons seulement, très-finement peints et rehaussés encore d'un travail à la pointe. Le sujet est la Chute du premier homme; Adam et Ève sont sous l'arbre de la science du bien et du mal et vont contrevenir aux ordres divins en goûtant la pomme fatale. Tous deux sont exécutés en un rouge d'or d'une excessive fraîcheur; le fond et les accessoires sont d'un ton bistré arrivant au noir absolu dans les parties sombres. Sur un détail du terrain l'artiste a gravé avec soin son nom et la date : *M. Schmid.* 1722.

Cette pièce a été acquise à Nuremberg, ce qui n'est certes pas une preuve de nationalité allemande; mais le style du dessin, la nature de la poterie et des émaux, et surtout le genre du travail, ne peuvent permettre aucun doute à cet égard.

HAMBOURG. — Il existe en Angleterre, dans la collection Burn, une boîte à thé peinte artistiquement en bleu de figures d'Amours dans des cartouches rocaille, et à bordures d'or; la pièce porte cette inscription en caractères cursifs : *Johann Otto Lessel Sculpsit et Pinxit. — Hamburg Mensis Januarij. Anno* 1756. M. Chaffers, qui a observé ce spécimen curieux, estime qu'il a été fait à Delft et peint seulement à Hambourg. Il nous semble que le mot *Sculpsit* implique le façonnage de l'objet, comme l'expression *Pinxit* indique sa décoration définitive.

HÖCHST-SUR-LE-MEIN, principauté de Nassau. — Voilà une fabrique dont les admirables produits sont connus de tout le monde, grâce à l'habitude des peintres de tracer généralement en dessous la roue à six rayons, tirée du blason de l'archevêque de Mayence, protecteur de l'usine. Fondée par Gelz de Francfort vers les premières années du dix-huitième siècle, elle acquit une juste réputation tant par la perfection plastique de ses ouvrages que par la finesse du décor; paysages, fleurs, sujets à figures, sont traités avec un soin et un art qu'on ne rencontre que dans les établissements où la poterie émaillée et la porcelaine se font concurremment. Quelques figurines élégantes pourraient même faire supposer que le célèbre Melchior y a modelé la terre émaillée.

On a prétendu établir des rapprochements entre les produits de Höchst et ceux des Hannong; ces derniers, nous devons l'avouer, n'ont jamais approché du fini des belles œuvres de Mayence. Parmi les choses ornementales on trouve des oiseaux d'une excellente exécution et quelques pièces de service figuratives du même genre que celles de Bruxelles. Un artiste du nom de Zeschinger a parfois signé ses peintures en toutes lettres et plus souvent par son initiale, qui ne ressemble en rien à la marque de Zurich. On trouve d'autres sigles accompagnant la roue, ce qui ne saurait surprendre, car il a dû passer beaucoup d'artistes dans une usine aussi importante. Après sa destruction par le général Custine, les moules furent vendus, et un appelé Dahl en acheta une partie; on trouve assez fréquemment des figurines en faïence ou en terre de pipe exécutées par

lui et marquées de la roue accompagnée d'un D. Il ne faut pas confondre ce signe avec les anciens, qui sont d'autre part.

KASCHAU ou Kassa, en Hongrie, a possédé une fabrique qu'on dit avoir été exercée par des ouvriers italiens. La couleur de l'émail, d'un aspect silico-alcalin, les décors polychromes, où dominent le violet de manganèse et surtout un vert très-évaporé, sembleraient plutôt annoncer une origine orientale. M. le docteur Mandl possède un curieux chauffe-mains en forme de livre dont le dos porte, en langue slave, l'inscription : *Ancien et Nouveau Testament.*

LOUISBOURG, en Wurtemberg. — Avant que Ringler vînt fonder en ce lieu une fabrique de porcelaine, on y faisait de la faïence; nous avons rencontré une pièce élégante de forme à fond jaspé violet, qui portait, dans un médaillon réservé, l'aigle allemande chargée d'un écusson inscrit des deux C croisés : au-dessous était la date de 1726.

MEMMINGEN, en Bavière. — De beaux poêles sont sortis de cette usine, qui paraît aussi avoir fabriqué des vaisselles en camaïeu bleu, puis postérieurement des vases à décor polychrome. Nous n'avons observé aucun spécimen certain de Memmingen.

NUREMBERG, en Bavière. — Nous l'avons dit ailleurs, la grande école allemande avait laissé, dans les centres intellectuels, des traditions savantes et un goût profond qui ont agi longtemps, même sur les arts d'industrie; aussi est-il fort difficile de saisir le passage de la Renaissance aux temps modernes dans la céramique nurembergeoise. Le Musée de Sèvres possède des plaques de poêles de 1657 qui diffèrent très-peu de celles créées cent ans plus tôt. Un grand plat du même musée, entouré d'ornements anciens, offre, au centre, une Sainte Famille hardiment dessinée et ombrée en traits bruns sur émaux assez froids, où dominent le jaune et le violet. Cette œuvre remarquable, signée G.-E. Gulner, est peu ancienne, en dépit de son style archaïque.

Il a dû exister à Nuremberg un assez grand nombre d'usines, si l'on en juge d'après la variété des noms inscrits sous les pièces. Parlons d'abord du potier qui a eu des armoiries (à tout seigneur tout honneur), si nous en devons croire une plaque de faïence portant au revers cette inscription : *Heer Christoph Marz anfanger des Allhiesen porcelaine fabrique, natus* 1660, *den* 25 *decemb. denatus anno* 1731, *den* 18 *marz : Monsieur Christophe Marz, fondateur de la fabrique de*

porcelaine de ce lieu ; né en 1660 *le* 25 *décembre*, *mort l'an* 1731, *le* 18 *mars*. On remarquera dans cette légende les mots : *fabrique de porcelaine;* M. von Olfers, directeur du Musée de Berlin, assure en effet, comme nous le dirons plus loin, que Marz aurait fait de la porcelaine *tendre* avec le concours de Conrad Romeli. Ce qu'il y a de certain, c'est que la plaque armoriée est en faïence et que la signature de Christophe Marz se retrouve sur une autre faïence du Musée de Sè-



Chope montée en étain, fabrique de Nuremberg. (Collection de M. Paul Gasnault.)

vres, magnifique cloche ornée de l'écusson de la ville, et portant cette mention : *Christoph Marz*, *Johann Jacob Mayer*, *des H. Reichstadt Nürnberg*. 1724. *Strœbel*, c'est-à-dire : *Christophe Marz, Jean-Jacques Mayer*, *de la ville de Nuremberg du Saint-Empire*, 1724. *Strœbel*. Nous nous demandons quel est ce Mayer dont le nom se trouve associé ici à celui du fondateur de l'usine ; ce n'est pas un décorateur, puisque le peintre Strœbel a signé à son tour ; ce n'est pas un copropriétaire, puisque c'est Conrad Romeli qui partage avec Marz les honneurs de la fondation de l'établissement et de la découverte exploitée.

Quant à Strœbel, il a daté du 12 décembre 1730 un grand plat exposé à Sèvres et où nous trouvons le vrai type de la décoration nurembergeoise moderne ; sur un émail uni et un peu bleuté, court une bordure arabesque bleue entourant une grande coupe remplie de fruits, au bord de laquelle repose un paon. Un service de même style, orné d'armoiries et fait en 1741, c'est-à-dire dix ans après la mort de Marz, nous a offert, avec le nom du potier écrit en toutes lettres les sigles GK : Or la fréquence de cette marque sous de belles faïences étroitement liées de facture avec celles de Strœbel et dont quelques-unes montrent des figures savamment dessinées, nous porterait à croire que Kozdenbusch était un fabricant éminent chez lequel Strœbel avait pu émigrer. Quelques pièces marquées du K portent les initiales de la ville. On retrouve ces dernières avec d'autres signes :

G: Kozdenbusch.

GK:

NB. / K: NB / F NB: / 4.

La remarquable suite de Sèvres révèle un autre artiste d'une individualité tellement tranchée qu'on hésiterait également à le considérer comme l'un de ceux dirigés par Marz ; sur un grand plat d'assez pauvre style et daté de 1720, il a essayé de faire revivre les richesses ornementales de Faenza : cette tentative avortée prouve du moins que le goût de la Renaissance n'était pas encore abandonné à Nuremberg au dix-huitième siècle ; le second plat, assez pauvre lui-même sous le rapport du dessin, développe un sujet intéressant. On y voit Jean le Constant, duc de Saxe, debout en face de Luther ; entre eux, sur un autel, est la Bible ouverte portant ces mots :

Augustana confessio.

Signé G. F. Greb (Greber) et daté de 1730, ce plat consacre le second jubilé centenaire de la confession d'Augsbourg, présentée à Charles-Quint, en 1530, par l'électeur Jean, souche de la branche albertine. Des vers d'un goût douteux, jouant sur les mots *joie* et *jubilé* expliquent suffisamment le sujet ; pourtant un Allemand, qui prétend avoir découvert l'existence de la fabrique de Marz à Nuremberg, déclare ne pouvoir dire à quel événement la pièce fait allusion ; il est vrai qu'il a lu sur la Bible :

Au *Con*
gusta *fes*
na 510

et que cela ne signifie rien.

La collection Reynolds renferme un beau plat signé ainsi : Nurem-

berg. 1723. Glüer. C'est encore un nouveau nom à porter sur la liste des artistes allemands.

Une œuvre d'une date postérieure nous paraît encore appartenir à Nuremberg; c'est une cruche à col cylindrique couverte d'un émail blanc mat, et ornée de riches rinceaux chargés de grosses fleurs polychromes rehaussées de chatirons noirs : en dessous on lit :

Stebner
1771
d. 13 8bris

Classée dans la collection de M. Maze-Sencier, cette jolie pièce donne un type excellent du goût de l'époque.

Un petit plat de forme italienne entouré d'ornements en relief vivement coloriés portait, au fond, un Bacchus assis sur un tonneau et tenant des raisins et des fruits; la figure se détachait sur un émail violet foncé gravé par enlevage du mot *Herbst :* Automne.

Proskau, en Prusse. — On rencontre parfois de jolies tasses et soucoupes en terre brune vernissée, relevées d'ornements en argent retravaillés à la pointe; le nom du lieu, PROSKAU, est imprimé en creux dans la pâte. Un magnifique exemplaire appartenant à M. Leroy-Ladurie offre les armoiries du grand-duc de Mecklembourg, entourées d'inscriptions, avec la date du 12 décembre 1817. En dessous est écrit :

G. Manjack
fecit
Proskau.

Cet exemplaire moderne est l'un des plus parfaits que nous ayons vus.

Saint-Georges, en Bavière. — L'existence de cette localité nous est révélée par une précieuse pièce à dessin polychrome de la collection Paul Gasnault; on voit à l'intérieur des fruits et fleurs finement peints, et en dessous cette légende, qui est toute une histoire :

Pinxit F : G : Fliegel. St.-
Georgen amsee.
R : 3 Noffember 1764.

Schreitzheim, en Wurtemberg. — On dit que des potiers du nom de Wintergurst ont exercé, de père en fils, dans cette localité, depuis le premier tiers du dix-septième siècle. On nous a présenté, comme spécimen certain de Schreitzheim, un joli pot à crème orné de bouquets polychromes. Sa marque était un grand S.

S

Stralsund. — Cette ancienne ville anséatique devint, de 1738 à 1740, le siége d'une manufacture fondée par M. de Giese; il avait trouvé l'argile convenable dans une petite île appelée Hiddensoë, dont il était propriétaire et qui n'était éloignée de la ville que de deux lieues. Après avoir produit des ouvrages remarquables, l'usine fut presque détruite,

en 1776, par l'explosion d'un magasin à poudre; elle n'avait pas assez d'importance commerciale pour être relevée complétement, et M. de Giese manquait des fonds nécessaires pour lui donner une impulsion nouvelle; aussi fut-elle abandonnée en 1788 à la mort de son possesseur.

Protégée sans doute par l'autorité locale, elle avait pris pour marque les armes de la ville, c'est-à-dire trois cornets sortant d'une couronne et surmontés d'une croix. Avec cette marque nous avons observé un charmant pot-pourri forme potiche à jour, posé sur un rocher chargé de branches feuillées en relief; tout cela était vif de ton, bien traité et le vase était peint de fleurs d'une exécution douce et fine.

Plusieurs belles pièces de la collection Gasnault portent la même marque plus nette encore et accompagnée d'initiales non expliquées.

Nous donnons ici les diverses marques relevées sur des pièces allemandes dont l'origine certaine n'a pu être déterminée.

Plat godronné, à reliefs rocaille sur le marly; décor de raisins et fruits en émaux froids, où domine le manganèse.

Corbeille tressée à jour; émail blanc et lisse. Au fond un bouquet polychrome en tons louches. Pièce qui est peut-être de Marieberg en Suède?

Coupe ornée extérieurement de bouquets et guirlandes de fleurs en relief peints en tons faux.

Chope à émail blanc mat ornée d'une armoirie de corps de métier en émaux durs. Peut-être de Suisse?

L. Burg. 1792.

Assiette à contour découpé; marly couvert de rinceaux roses et de paysages. Au centre, une Femme assise dans un paysage avec ruines. Genre de Marseille.

D P / 5'3X Flambeaux à émail grisâtre, décorés en couleurs polychromes assez crues.

F Soupière forme argenterie dont le couvercle est surmonté d'un fruit écailleux vert soutenu par quatre feuilles. Décor bleu de style rouennais.

F Bouteilles à côtes ; ornements et fleurs bleus de genre allemand.

F.B.C.F. 1779 Plat découpé, sujet style chino-français de l'époque Louis XIV. Une dame servie par un Chinois ; émaux durs et noirs.

G.C.P. 1730 Chope à émail mat ; décor polychrome en couleurs crues chatironnées de noir.

GHEDT W:I:M I750 Vases décorés, sur émail blanc, de bordures et médaillons arabesques polychromes où dominent le rouge et le bleu.

H Pot-pourri à guirlandes de fleurs en relief, et coloriées.

HL Tasse trembleuse, fond jaune, avec médaillons réservés à fleurs.

H Plateau à grotesques en camaïeu vert. Genre Moustiers.

HE HA Bouteilles en faïence, émail verdâtre décoré en bleu.

HP G Légumiers couverts, boutons écailleux avec feuilles retombantes. Décor de fleurs polychromes.

HL Potiches en faïence très-unie, décor chinois famille rose avec rehauts d'or. Allemagne ou Italie?

:HS: Grand plat fond bleu, semé en trompe-l'œil de cartes à jouer jetées irrégulièrement. L'une des figures soutient un écu d'or à l'aigle de sable couronnée.

HK N Assiettes à décor rouennais ; couleurs ternes.

HV XX HN XX Potiches à côtes portant, sur un émail très-lustré, des fleurs en jaune pâle et manganèse.

K. Pièce excessivement fine de pâte à décor de personnages très-étudiés, en tons un peu pâles.

Grand plat à décor bleu ; ornements au pourtour, au centre un paysage.

L. Assiette décor bleu allemand.

M Cruche à paysage en camaïeu bleu.

M Soupière forme orfévrerie ; sur le couvercle un citron avec ses feuilles ; décor de bouquets un peu froids. Allemagne ou Suède ?

Pièce analogue, appendices composés de branches fleuries. Décor de bouquets. Nuremberg ?

Plat godronné sur les bords et à inscription allemande entre deux palmes.

F: Pahl: Aō: 1796: Plat en faïence commune peint d'un sujet singulier, fort mal dessiné et en tons crus.

PH Petit plat à bord rustique imitant des branches tressées ; au centre une fleur bleue genre de Baireuth.

N Pössinger Anno 1725 Cruchon à anse torse et godrons disposés en S, décor bleu de figures, guirlandes et oiseaux de bon style.

M 67 Grand plat décoré en violet foncé d'une grosse rose, de bouquets et papillons semés. Probablement suédois.

R·M E Coupe à bouquets genre Strasbourg, tons sales ; peut être de Suède ?

S. Pot à crème en faïence légère, décoré cursivement de bouquets où domine le manganèse.

Pièces décorées en camaïeu bleu noir de bouquets et fleurettes jetés. Peut-être de Stockholm ? On remarquera que le second signe a d'étroites relations avec celui attribué à Boussemart, de Lille.

T. Grand plat à corbeille, style de Nuremberg.

T DR Compotiers à bouquets polychromes très-finement étudiés, de style saxon.

VH 3 Veilleuse décorée de bouquets détachés en tons sombres et durs.

W Canette à décoration polychrome, datée de 1756.

WR Pot à eau à décor plein, de paysage peint au moufle en tons frais et très-finement exécuté. La marque est sous l'anse. Moulure en argent.

Y Petite gourde décorée de bouquets de fleurs, genre chinois famille rose ; émaux tristes et bleuâtres. Une marque semblable, sur une porcelaine, est attribuée à Rüdolstadt.

Assiettes à bouquets genre de Strasbourg, et reliefs d'émail blanc sur le marly.

Saucière forme de Sèvres, décor à fleurs genre Strasbourg, en tons faux.

Pièces diverses à découpures rocaille, décor polychrome à rehauts blancs sur émail bleuté.

ANGLETERRE

Les débuts de l'Angleterre dans la fabrication des poteries de tous genres sont encore entourés d'une grande obscurité ; ce qui paraît ressortir des travaux récents de MM. Marryat et Chaffers, c'est que la céramique à pâte dure a particulièrement préoccupé les artistes et que les grès communs ou fins, les cailloutages et autres compositions se rapprochant de la porcelaine, ont précédé celle-ci de beaucoup.

Le Staffordshire est, dans tous les cas, le berceau de l'art de terre ; dès l'année 1581, un certain William Simpson sollicite l'autorisation d'établir une fabrique de grès (*stone ware*) pour faire concurrence aux produits importés de Cologne ; à Burslem, vers le milieu du dix-septième siècle, Thomas Toft, Ralph Toft son fils, et un nommé Thomas Sans font des grès à reliefs d'un aspect primitif et sauvage.

Quant à la faïence émaillée, appelée Delft par nos voisins, elle se

montre à l'état d'industrie importée; ce sont des Hollandais qui l'auraient établie à Fulham et Lambeth ; vers 1640, on fabriquait dans cette dernière localité des vases de pharmacie et des carreaux de revêtement à paysages en bleu ; certaines bouteilles à vin où sont inscrits les noms de *Sack*, *Claret* et *Whit* et datées de 1642 à 1659, sont considérées comme d'origine anglaise ; il ne serait pourtant pas impossible qu'elles eussent été faites dans les pays de production des vins.

Une faïence sigillée coloriée en jaune, bleu, brun et vert, dans le genre de Palissy, apparaît plus tard ; des spécimens à sujets saints datés de 1660, un portrait de Charles II fait en 1668 et des plats portant des armoiries de corporation forment le contingent de cette industrie éphémère.

Vers la même époque, l'Angleterre s'essaye dans les terres vernissées à engobes et graffiti. Wrotham, dans le Kent, est le centre de cette production ; un plat, daté de 1660, porte sur une terre brune à glaçure jaune des dessins géométriques ; une autre pièce de même genre vernissée en brun est inscrite : *Wrotham*, 1699.

Bradwell. — C'est dans ce lieu que commence à se manifester la fabrication commerciale et suivie, en 1690. John Philip Elers, originaire de la Saxe, était venu en Angleterre, accompagnant le prince d'Orange lorsqu'il y vint prendre possession du trône. Aidé de ses frères, et ayant découvert une argile propre à donner une poterie rouge et dure voisine des boccaros chinois, ils l'exploitèrent concurremment à une sorte de grès blanc grisâtre, dont le grain fin se prêtait au moulage des reliefs les plus délicats. Cette fabrication nouvelle eut un légitime succès, et presque toujours le nom : *Elers* imprimé en creux sous les pièces en consacrait la perfection. Pour conserver le fruit de leurs labeurs, les associés s'entouraient du mystère le plus absolu, et ne prenaient pour les aider dans les plus rudes travaux que des hommes grossiers, inintelligents, incapables en un mot de chercher à voir au delà de leurs manipulations quotidiennes ; ils les choisissaient même de préférence dans la classe des malheureux frappés d'idiotisme.

Un certain Astbury, désireux de pénétrer le secret de cette fabrication, entra comme ouvrier dans la manufacture en contrefaisant l'idiot ; il eut le courage de poursuivre ce rôle pendant plusieurs années, et parvint ainsi à son but. Possesseur des notions nécessaires à la création d'une usine, il s'enfuit de Bradwel et alla fonder à Shelton,

où nous le trouverons bientôt, l'établissement qui devait vulgariser la fabrication des Elers ; elle se répandit avec une telle rapidité, qu'en 1710, les inventeurs durent même renoncer à lutter contre cette concurrence formidable.

Fulham. — Est-ce aux Hollandais qu'on doit faire honneur des ouvrages exécutés en ce lieu? En 1684, John Dwight y produisait des statues, de la vaisselle et surtout des objets en pâtes marbrées imités de formes chinoises.

Burslem. — Le premier potier dont nous trouvions trace dans cette localité est Ralph Shawe qui, en 1733 produisait une sorte de basalte artificiel couleur chocolat fouetté de blanc. Puis de 1736 à 1740 c'est Ralph Wood auquel succède Aaron, son fils, vers 1750.



Théière en faïence fine, pâte jaspée. (Collection A. J.)

Mais de 1759 à 1770, cette ville devint le centre de la plus brillante usine de l'Angleterre, celle de Josiah Wedgwood ; les produits de cet illustre inventeur sont très-difficiles à classer ; tous sont dérivés de l'*earthen ware ;* mais la pureté de leur pâte, l'adjonction du kaolin dans certaines variétés les rapproche tellement de la porcelaine tendre, qu'on pourrait y classer beaucoup de ces petits chefs-d'œuvre. On connaît les remarquables médaillons à fond noir sur lesquels se détachent des bustes et bas-reliefs d'un blanc translucide ; on voit plus fréquemment encore les charmantes imitations antiques où les figures en biscuit blanc s'enlèvent sur un fond bleu doux ; ces délicats ouvrages, appelés *queen's ware*, parce que la reine s'était faite la protectrice du fabricant, se distinguent cependant en espèces que le fondateur de l'usine désigne

ainsi : *porphyre ; basalte* ou biscuit de porcelaine noir ; *biscuit de porcelaine blanc ; jaspe* à reliefs blancs : *biscuit* couleur de bambou ; *biscuit de porcelaine* propre aux appareils chimiques. La vogue de ces élégants travaux donna bientôt à l'établissement un développement considérable.



Boucle d'oreille de Wedgwood.
(Collection de madame Jubinal.)

En 1770, un village entier, appelé *Etruria*, fut fondé pour contenir la fabrique et ses employés ; le célèbre Flaxman composait les sujets et modelait les plus importants ouvrages. Du reste, les poteries de Wedgwood devinrent le type des fabrications générales, et à côté des objets inscrits en creux du nom de l'inventeur on trouve une foule d'imitations dont les auteurs sont à peine connus.

En 1770, Enoch Wood, sculpteur, établit une poterie à Burslem : il y faisait des bustes en *cream wares*. Ses successeurs, Wood et Caldwell, continuèrent le genre jusqu'aux temps modernes.

Liverpool. — Dès l'année 1674, on trouve trace, dans les documents officiels, des fabrications de cette ville ; mais les premiers spécimens connus sont signés, en 1716, par Alderman Thomas Shaw ; d'autres s'échelonnent jusqu'à 1756. Cette fabrique de Delft siégeait *Dale street*.

Richard Chaffers, élève de Shaw, créa une autre usine place Shaw's Brow, en 1752 ; il eut bientôt un formidable rival dans la personne de Wedgwood et travailla activement pour se maintenir à un niveau respectable. Il y parvint, et son établissement fut bientôt le plus important de Liverpool. Sa principale fabrication consistait en faïence blanche décorée en camaïeu bleu qu'il exportait par masses considérables pour les colonies anglaises d'Amérique. Il est une pièce de ce genre qui a pris une sorte de célébrité ; c'est une poivrière en cylindre resserrée vers le milieu et percée en dessus de nombreux trous ; des bordures quadrillées ornent les deux bords, et le nom de Richard Chaffers avec la date est inscrit au milieu ; on avait coutume de dire proverbialement en Amérique, d'une personne emportée : *Elle est brûlante comme la poivrière à Dick*. Dick, on le sait, est l'abréviation familière du prénom Richard.

On trouve le nom de Richard Chaffers avec la date de 1769 et un cœur traversé de deux traits sur une pièce conservée en Angleterre.



John Sadler fonda en 1756, dans Harrington street, un établissement pour la fabrication de la poterie; il était fils d'Adam Sadler, imprimeur, et avait étudié non-seulement les procédés de l'industrie paternelle, mais encore la gravure sur métal. Aidé de ces connaissances spéciales, il inventa un procédé d'impression qui permettait de transporter sur l'émail de la faïence les épreuves d'une planche de cuivre ; pour donner à cette invention les développements industriels dont elle était susceptible, il forma une association avec M. Guy Green.

En 1756 même, une patente leur fut offerte pour leur assurer le bénéfice de leur découverte; mais ils préférèrent garder l'invention secrète en l'exploitant avec les précautions nécessaires.

On connait plusieurs pièces signées, notamment un portrait de Frédéric II, roi de Prusse, inscrit des mots : *J. Sadler, Liverp*^{l} *enamel*^{r} *;* un portrait de George II porte simplement : *Sadler* 1756 ; sur d'autres ouvrages on lit : *Sadler et Green.*

John Pennington posséda, de 1760 à 1780, une usine renommée pour ses vases, bols à punch, etc. Sa marque est en or ou en couleurs : P Ꝑ

Barnes (Zachariah), né en 1745 et mort en 1820, a été le dernier des potiers de Liverpool.

Shelton. — En 1685, Thomas Miles y a fait des grès bruns et blancs qui sont marqués de la lettre M, parfois accompagnée de numéro de séries.

Astbury s'établit en ce lieu lorsqu'il eut acquis les connaissances nécessaires chez les frères Elers. Il y fit des grès rouges et blancs et mourut en 1743; son fils Thomas avait commencé en 1725 à travailler le *cream coloured ware*, et il fut l'introducteur des cailloux calcinés dans ce genre de poterie.

Samuel Hollins établit à Shelton, vers 1760, une manufacture de services à thé en fine poterie rouge ; lorsqu'il se retira pour se joindre, en 1777, à la New Hall compagnie, il eut pour successeurs T. et J. Hollins; ceux-ci ont imité Wedgwood.

Little fenton — Wheildon, en 1740, y faisait le même genre.

Hanley. — Elijah Mayer, contemporain de Wedgwood, imitait ses

produits, et faisait aussi des terres sans glaçure à reliefs colorés ; vers 1700, M. Miles fabriquait des grès bruns et Henri Palmer, en 1760, imitait les ouvrages de Wedgwood.

Job Meigh et ses fils possédaient en ce lieu une fabrique de grès à vernis alcalin.

TUNSTALL. — Vers 1770, Benjamin Adams y fut un des nombreux imitateurs de Wedgwood.

LANE END NOW LONGTON. — Turner y établit, en 1762, une usine pour la fabrication des mêmes ouvrages ; et l'on peut dire que ses imitations tiennent le premier rang après les originaux. Nous avons vu de lui, chez madame la baronne Salomon de Rothschild, une garniture de trois pièces d'une extrême élégance et d'une exécution parfaite ; le vase du milieu, en pyramide renversée et tronquée, supportée par quatre griffes de lions reposant sur un socle, avait ses angles supérieurs chargés de bustes drapés dans des voiles légers ; sur le fond gris bleuté des quatre faces ressortaient en bas-relief des figures allégoriques d'une élégance exquise ; des perles, des fleurons et des frises ornementales servent d'ailleurs de cadre aux principaux motifs. Certes, si le nom de l'auteur n'eût été gravé dans la pâte, nous eussions attribué ce remarquable travail à Wedgwood lui-même.

LONGPORT. — John Davenport établit en ce lieu, en 1793, une fabrique de faïence fine qui était marquée de son nom, quelquefois accompagné d'une ancre ; plus tard il fit de la porcelaine dure.

STOKE UPON TRENT. — Spode l'ancien, élève de Wheildon, y fonda, vers 1784, une usine pour la production des mêmes poteries, et y introduisit les impressions en bleu ; à sa mort en 1798, son fils se livra à la fabrication de la porcelaine.

Minton père établit au même lieu, en 1791, les ateliers que son fils devait placer au premier rang de ceux de l'Angleterre.

BRISTOL. — Un Allemand, nommé Wrede ou Reed, y fit d'abord de la poterie de grès ; puis, en 1703, il en sortit des faïences fines signées SMB.

JACKFIELD. — Cette manufacture est la plus ancienne du Shrospire ; on possède un spécimen en poterie brune daté de 1634 ; en 1713, l'établissement fut repris par Richard Thursfield, qui y produisait l'*earthen ware;* à sa mort, survenue en 1751, son fils lui succéda et travailla jusqu'en 1777. Vers 1780, la fabrique fut acquise par M. John Rose.

Benthal. — C'est en ce lieu que John Thursfield transféra, en 1772, le matériel de Jackfield, afin d'y continuer la fabrication des poteries à pâte dure; il y obtint de remarquables produits et surtout des vases renommés pour leur belle glaçure noire, dont le secret mourut avec lui.

Nottingham. — Un grès de ce lieu porte la date du 20 novembre 1726.

Lowestoft. — En 1756, Hewlin Luson y fonda la fabrication des poteries diverses, qui passa ensuite aux mains de plusieurs entrepreneurs.

Leeds. — Les fondateurs de cette usine, MM. Hartley, Greens et Ce, y firent en 1770 des poteries diverses imprimées de leur nom.

Yarmouth. — De jolies poteries et des imitations de Wedgwood y ont été faites par un potier du nom d'Absolon, qui marquait : *Absolon yarm*

Swinton, près Rotherham. — Fondée en 1757 pour le marquis de Rockingham, par M. Edward Butler, cette fabrique d'*earthen ware* passa, en 1765, aux mains de M. Malpass, puis elle perfectionna ses produits par les soins de M. Thomas Bingley. En 1807, elle se consacra à la porcelaine.

Rotherham. — En 1790, un céramiste du nom de Green établit cette fabrique sur la rivière du Don. Un spécimen porte imprimé en dessous : Don pottery.

Nous arrêtons ici ce rapide aperçu; l'histoire de la céramique anglaise a reçu tous les développements qu'elle comportait, par les lumineux travaux de MM. Marryat, A. W. Franks et autres; elle est résumée aussi complétement que possible dans le livre de M. Schaffers, et nous ne pouvons que renvoyer à cet ouvrage les curieux qui désireraient pénétrer dans l'étude de cette fabrication spéciale et intéressante.

SUÈDE

Rorstrand, près de Stockholm. — C'est là qu'a commencé, en Suède, la fabrication de la faïence, vers 1727; le premier propriétaire fut un nommé Nordenstolpe; il eut pour successeurs B. R. Geyers et Arfvingar. Le plus souvent, les pièces, à reliefs imitant l'orfévrerie et découpées élégamment, sont ornées de fleurs genre Saxe, soit en

camaïeu violet, soit en couleurs où dominent le manganèse et un jaune citrin. Voici quelques-unes des signatures de ces pièces :

Rörst $\frac{10}{7}$ 70 24 ß KY CE $\frac{1}{3}$ — R — N° 1$\frac{1}{4}$ H — Rörst $\frac{27}{8}$ 67 CB — Rorst $\frac{6}{3}$

faut-il voir dans les lettres du second rang la marque du directeur? les autres signes sont-ils ceux des peintres? Nous l'ignorons. De très-belles œuvres de même origine, l'une à bouquets fins comme ceux d'Aprey, portaient :

Aff: B A — Aff:: B.

Rorstrand étendu devint bientôt un quartier de la capitale, et alors la fabrique prit le nom de celle-ci ; on doit croire que ce changement de nom remonte assez haut ; une pièce de la collection Gasnault porte en dessous :

STOCKOLM
A
Hakan Arigman
1737.

Au Musée de Sèvres un bol à punch est signé : *Stockholm*, 1751. *D. P.* Une inscription ajoute : A la santé de toutes les belles filles! Le décor de ce bol et de la plupart des pièces de Stockholm est en camaïeu bleu un peu pâle, sur émail bleuté relevé parfois de dessins d'émail blanc ; il y a souvent une tendance à l'imitation du style rouennais.

Höff B. dir C fixit

Une jolie jardinière chantournée ornée de sujets d'intérieur, la Musique et la Danse, porte les signes ci-contre ; nous n'osons affirmer l'origine de cette pièce, mais nous la croyons suédoise.

MARIEBERG, près Stockholm. — Établie en 1750 par une société patronnée par le comte Scheffer, cette fabrique fit concurrence à l'usine royale, et lorsque le privilége de celle-ci expira, Eberhard Erenrecich obtint, en 1759, la protection souveraine. La beauté des produits méritait cet encouragement. Une marque fréquente est celle aux trois couronnes ; on l'a vue sur des assiettes armoriées ayant fait partie du service du baron de Breteuil, ambassadeur de France à la cour de Suède ;

MB:B X BL — MB B NV $\frac{14}{10}$ 68

nous l'avons retrouvée modifiée comme ci-contre, sur un plateau à bord quadrillé chargé, aux intersections, de fleurettes en relief; ce genre de décor, imité de Niederviller, est presque un caractère pour distinguer les produits de Marieberg; ainsi des potiches réticulées à médaillons peints de fruits et de fleurs, et ayant une rose violette pour

M ou MB

bouton; des plats à bouquets, à bord ajouré, marqués seulement M ou MB réunis en monogramme, n'ont laissé aucun doute pour leur attribution. Le premier signe existait sous un vase en forme de mitre.

Nous attribuons également à Marieberg une autre marque d'origine héraldique, relevée sur des pièces réticulées et à bouquets polychromes; une belle soupière, dont le couvercle est surmonté de trois roses groupées, nous a même montré la valeur de ces signes; quatre médaillons à encadrement rocaille, réservés dans le réseau extérieur, portaient une armoirie d'argent à trois croissants figurés de sable, surmontée d'un casque à lambrequins, à cimier accôté de deux autres croissants; le dessous et le dedans de la pièce reproduisaient la marque aux trois croissants avec un E. Est-ce l'initiale d'Erenreeich ?

Un grand plat décoré en camaïeu bleu de guirlandes, oiseaux et insectes d'un bon dessin, et ayant au centre un gros œillet semblable à ceux de Moustiers, nous a paru d'origine suédoise; sa marque est MJJ.

MJJ.

Kunersberg. — Ce nom écrit en toutes lettres se rencontre sous des plateaux et corbeilles à bouquets où le manganèse, le bleu pâle et le jaune dominent; quelques pièces sont ornées en camaïeu violet; deux de celles-ci portent un écu chargé d'un bœuf (coll. Paul Gasnault et Ed. Pascal).

Künersberg.

A la même fabrique semblent appartenir des surtouts, des assiettes et un pot à décor voisin, marqués comme ci-contre.

DANEMARK

Kiel. — La manufacture de cette ville est certes l'une des plus remarquables des temps modernes. La terre y est mince, bien travaillée; les formes sont choisies et rivales de celles de l'orfévrerie; quant à la

peinture, elle égale en pureté les ouvrages de Höchst et dépasse ceux de Strasbourg. Une grande jatte couverte, en forme de mitre, avec le globe crucigère pour bouton, est l'un des plus curieux spécimens de la collection Reynolds. Sur l'une des faces, dans un encadrement de chicorées jaunes relevées de brun, on voit un Combat de cavalerie exécuté avec un rare talent de dessin et d'harmonie; de l'autre, des personnages à table puisent dans une mitre semblable la liqueur aimée des gens du Nord ; des raisins et un citron coupé peints sur le couvercle disent assez quelle est cette liqueur. Et pour que rien ne manque à l'intérêt de cette œuvre, on lit en dessous : *Kiel*, — *Buchwald*, *directeur*. — *Abr : Leihamer fecit*. D'autres pièces nous ont offert ces signatures abrégées :

K/B/L — K./T/K — K./T/G. — Kiel/T — K/AL 69 — K/B. Dir. t/AbL 69 — K./B./R.. C.

La première marque était sous un pot-pourri orné de branches en relief émaillées de bleu vif ; quelques bouquets du même bleu semés sur le vase indiquent sans doute une autre main que celle de Leihamer. Le sixième signe accompagnait de beaux camaïeux vert vif relevés de noir et de quelques touches d'or mat.

ITALIE

Nous l'avons dit, si l'invention des majoliques à histoires avait placé l'Italie à la tête des industries européennes, ses faïences modernes furent impuissantes à l'y maintenir. L'habileté manuelle existe encore dans ses tourneurs et ses peintres; mais l'invention fait défaut; les efforts tentés pour raviver l'art aboutissent simplement à la contrefaçon abâtardie des produits du seizième siècle ou à la copie des vases orientaux ou des céramiques françaises.

Par suite, il nous a paru convenable de séparer les œuvres anciennes et modernes bien moins en prenant la date absolue de leur fabrication qu'en distinguant le genre de leur décor; c'est dans cet esprit que sont établies les descriptions qui vont suivre.

TOSCANE

SIENNE. — Cette fabrique n'avait pu perdre entièrement les bonnes traditions de l'art; aussi trouve-t-on encore au dix-huitième siècle des dessinateurs remarquables luttant contre les entraînements de la mode, ce sont Terenzio Romano, en 1727; Bar. Terense; Bar. Terchi Romano; Ferdinando-Maria Campani, Senense, 1733; Ferdinando Campani, 1736-1744. Le chiffre, composé des lettres FC relevé sous un plateau à trophées en grisaille, lui est attribué. L'assiette du Louvre n° 167 peut être donnée à Ferdinando-Maria Campani, surnommé le Raphaël de la majolique. Quant au plat n° 168, qui est signé T. M. et non F. M., nous ne le croyons pas du même maître; l'initiale du nom de famille d'un artiste n'eût point manqué dans sa signature à cette basse époque.

SAN QUIRIGO. — Fondée vers 1714 par le cardinal Chigi, cette usine avait pour but de faire renaître la mode des anciennes majoliques et d'en relever la fabrication languissante. Piezzentili, peintre et fondeur, fut appelé pour la diriger, et il fut choisi parce qu'il avait pu former son style par une longue étude des vases de Fontana. Après sa mort, Giovanni Terchi, artiste romain de l'usine de Sienne, le remplaça avec succès; mais, comme le cardinal donnait ses majoliques en présent et ne les livrait point au commerce, les ouvrages de San Quirigo sont à peine connus, et leur influence sur le goût public demeura presque nulle. Ferdinando-Maria Campani paraît aussi avoir travaillé pour le cardinal Chigi avant d'aller à Sienne. On peut voir au Louvre une plaque à sujet biblique : Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, qui est signée : *Bar. Terchi Romano in S. Quirico.*

MONTE LUPO. — On attribue à ce centre des poteries vernissées en brun et rehaussées d'arabesques et de fleurettes en jaune imitant un décor doré. Il existe dans les collections des théières, des tasses et gobelets, aussi vernissés en brun chaud très-lustré et portant des bordures et des bouquets chinois en or brillant rehaussé de traits enlevés à la pointe. Ces charmantes pièces nous paraissent plus parfaites que celles de Monte Lupo et leur style rappelle les plus beaux décors orientaux de Milan; nous les mentionnons donc ici sous toutes réserves.

Mais si nous avons vu la majolique s'essayer par les mains de Giovinale Tereni, vers la fin du seizième siècle, elle continua dans le siècle

suivant et eut quelques fidèles : citons parmi ceux-ci *Rafaello Girolamo*, qui signait en 1635 une tasse ornée de trois cavaliers, classée aujourd'hui au Musée de South-Kensington ; puis celui qui traçait cette longue inscription : Adi 16 di Aprile 1663 Diacinto Monti di Montelupo.

Borgo San Sepolcro. — Un ouvrage singulier nous révèle l'existence de cette usine ; c'est une lucerne ou lampe à pied et à longue tige sur laquelle se meut le récipient à huile ; la faïence est teintée d'un gris violacé sur lequel se détachent des guirlandes de fleurs et des draperies en couleurs ; la monture et les accessoires sont en argent. Sous le pied en faïence est écrit : *Citta Borgo S. Sepolcro — a 6 febraio* 1771 — *Mart. Roletus fecit.* Ce Rolet est un Français, qui promenait son industrie et que nous retrouverons tout à l'heure à Urbino.

MARCHES

Faenza. — Ce centre ancien et important devait naturellement rester l'un des derniers à l'œuvre ; on trouve, en 1616, des vases de pharmacie signés : *Andrea Pantaleo pingit.* En 1639, Francesco Vicchij était, d'après les documents écrits, propriétaire de la plus importante fabrique en exercice à Faenza, ce qui implique qu'il en existait d'autres dont les produits sont à trouver.

DUCHÉ D'URBIN

Pesaro. — Après avoir vu cette ville manifester ses tendances artistiques par des peintures du plus haut style et des décors à reflets métalliques, on ne s'attendrait pas à la retrouver, au dix-huitième siècle, imitant nos plus coquets ouvrages. Du reste, cette transformation n'eut probablement pas lieu sans lutte, car on trouve encore, en 1757, un vase de pharmacie ayant tous les caractères des anciennes majoliques et portant le sujet d'Adam et Ève chassés du paradis. Quel était l'auteur de cette protestation contre la mode ? il ne s'est fait connaître que par des chiffres encore inexpliqués : *ell : r.* P. C. P. Deux artistes de Lodi, Filippo-Antonio Callegari et Antonio Casali, sont les principaux promoteurs des idées nouvelles ; leur double signature se trouve sous deux soupières simulant, comme forme et peintures, de riches porcelaines de Sèvres ; des fonds bleu de roi, rehaussés d'arabesques d'or, laissent

en réserve des médaillons où sont finement exécutés, en émaux doux et gras, des sujets, des paysages et des fleurs. En dessous on lit : *Pesaro. — Callegari e Casali. — Ottubre* 1786. Ces rares spécimens expliquent ceux de date généralement antérieure marqués seulement ainsi : *C C pesaro*

Une curieuse assiette de la collection Fortnum est ornée au pourtour d'oiseaux et de fleurs en reliefs coloriés, et porte, au centre, un bouquet composé d'une rose et de myosotis; en dessous, on trouve en violet cette même marque avec la date de 1765 et les initiales P. P. L[i]., qui indiquent sans doute un décorateur.

Quelques vases à bouquets et bordures roses brodées de dessins blancs *enlevés* rappellent les faïences de Niederviller et surtout celles de Vaucouleurs. Le nom seul : *pesaro* figurait, avec la date de 1771, sous une aiguière fond bleu avec médaillon réservé renfermant un bouquet. Il est une pièce de 1784, que nous avons étudiée chez madame Rouveyre et dont le sujet historique semblait fort intéressant : une Femme assise, couronnée du cercle radié et ayant à ses pieds la tiare de Venise, une couronne fermée et la couronne de fer, recevait les hommages d'un homme en costume civil qui lui présentait une sorte de temple grec ; derrière le personnage emblématique un soldat tenait en bride un cheval richement harnaché.

Nous ne saurions préciser l'époque à laquelle ont commencé les travaux de Callegari et Casali ; ce qui est certain, c'est qu'ils avaient des concurrents ; en 1757, Giuseppe Bertolucci, d'Urbania, vint s'établir à Pesaro, et six ans plus tard, en 1763, Pietro Lei, peintre de Sassuolo, fut appelé à prendre la direction de l'une des usines en exercice.

Urbania. — On se rappelle (voy. p. 508), que ce nom fut donné à Castel Durante par le pape Urbain VIII lorsqu'il obtint la tiare ; les majolistes qui nous ont laissé dans leurs ouvrages la trace de ce changement de nom semblent avoir tenu à honneur de suivre les errements de l'art ancien, et de chercher à maintenir dans le public le goût des majoliques à histoires ; l'un représente le Triomphe de Flore, et signe : *Hippolito Rombaldotti pinse in Urbania*. Une autre pièce porte : *Fatto in Urbania nella bottega del Signor Pietro Papi*. 1667. En 1693, une plaque à paysage est signée par *Giovanni Peruzzi;* enfin un vase de pharmacie exécuté en 1698 pour un établissement religieux offre encore un sujet : Saint-Martin partageant son manteau pour en couvrir

un pauvre. Tels étaient les derniers potiers italiens avec l'aide desquels Passeri voulait essayer de faire renaître les anciennes traditions. Tentative inutile et insensée, car l'esprit humain ne rétrograde pas, et le torrent des idées entraîne tout ce qui résiste à son cours. Aussi les usines d'Urbania n'eurent-elles qu'une existence éphémère, et les potiers ambitieux d'avenir durent-ils se transporter ailleurs; tel fut Giuseppe Bertolucci, qui quitta Urbania en 1757, pour s'établir à Pesaro.

URBINO. — Ce grand centre intellectuel devait lutter vaillamment pour défendre les principes de l'art; aussi avons-nous vu Jos. Battista Boccione chercher encore au dix-septième siècle à soutenir, avec les Patanazzi, la majolique défaillante. Mais nul ne peut arrêter la marche des temps; après s'être essayé en Toscane, un Français vint établir, à Urbino même, un atelier dans le goût nouveau, nous en avons la preuve dans une lucerne du Musée de Kensington, semblable à celle décrite p. 578; cette pièce porte la singulière inscription que voici : *Fabrica di majolica fina di monsieur Rolet, in Urbino, a* 28 *aprile* 1775. Amère dérision! ne devait-il pas être cruel pour les Italiens, qui avaient été nos instituteurs, de voir ainsi nos produits dégénérés s'introniser chez eux en excluant les grandes formes de l'art?

Au surplus, les deux lucernes faites par Rolet à Borgo San Sepolchro et à Urbino, ne sont pas les seules de leur espèce; une première en date, marquée d'un cœur enflammé suivi de la lettre R, est datée *Urbino* 1768. Son décor est un semis de fleurs polychromes. Une autre peinte en bleu dans le genre de Moustiers porte : *Fabrica di Majolica di Urbino gli* 30 7bre 1772. Tous ces ouvrages sont-ils créés par le même fabricant? Alors Rolet n'aurait pas seulement promené sa personnalité; il aurait possédé plusieurs établissements à la fois : celui d'Urbino dès 1768; celui de Borgo San Sepolchro en 1771, tout en conservant le premier.

ÉTATS-PONTIFICAUX

DERUTA. — Et comme si les plus anciens centres avaient voulu concourir à cette transformation, voici Deruta, la ville aux reflets nacrés, aux scènes mythologiques, qui nous offre, en 1771, un plat chantourné, d'une pâte bise, décoré d'un fond chamois quadrillé à réserves renfermant des bouquets en bleu grisâtre; au milieu, dans une plus grande réserve circulaire destinée sans doute à recevoir le pied d'une aiguière,

on lit : 1771 *fabrica di majolica fina di Gregorio Caselli in Deruta.* Cette curieuse pièce appartient à M. Paul Gasnault.

Bagniorea. — Comment cette petite localité de la délégation de Viterbe eut-elle son fourneau presque au moment où la majolique tendait à disparaître? C'est là un de ces problèmes fréquents dans l'histoire des industries d'art. Ici, quelque passagère que dût être la manifestation, elle n'en est pas moins éclatante; c'est un grand plat conservé à South-Kensington et couvert du sujet de la Sainte Famille, avec cette inscription : *Jo. Silvestro. d'Agflotrinci da Deruta. fati° in Bagniorea.* 1691. Ainsi le lieu d'exécution, l'origine de l'artiste ne peuvent faire doute ; son nom seul peut paraître singulier de contexture et peu conforme à l'euphémisme italien.

DUCHÉS DU NORD

Modène.—Les ducs de Ferrare, dépossédés par le pape Clément VIII, se retirèrent dans cette ville en 1598, et en firent la capitale de leurs États; dès lors les établissements de tous genres s'y développèrent. Nous ne savons si Modène même eut une fabrique de faïence, mais il en sortit des peintres céramistes.

Sassuolo près Modène. — C'est en 1741 que cette usine fut élevée et, en 1754, elle obtint un privilége spécial. Pietro Lei de Modène, qui passa plus tard à Pesaro, et Ignace Cavazzuti, de la même ville, furent ses principaux artistes. Ce dernier travailla ensuite à Venise et finit par diriger la faïencerie de Lodi.

VÉNÉTIE

Venise. — Nous avons dit précédemment que cette ville avait produit, du seizième au dix-septième siècle, des vases d'une remarquable fabrication, décorés de vues avec fabriques, et dont le style va déclinant à mesure qu'on se rapproche de l'époque moderne; la dégénérescence est surtout marquée dans les plats à pourtour orné en reliefs repoussés du genre des cuivres contemporains. Les marques de ces faïences sont celles que nous avons déjà données page 539, et qui se sont perpétuées du seizième au dix-huitième siècle.

Une autre marque qui, comme le grappin, est certainement un attribut national et non point une signature individuelle, est l'hameçon en

forme de C (page 340); on l'a vu en 1571 sous une assiette peinte de la Salutation angélique; on le retrouve en 1622 sous une pièce du Musée de Berlin, puis en 1636 accompagnant le nom de L. Dionigi Marini.

Au moment où elle s'est adonnée à la fabrication de la porcelaine. Venise a produit des faïences très-fines à décor sinoïde et qu'il est très-difficile de signaler par des caractères spéciaux, sinon la présence d'un rouge de fer vif également remarquable dans les porcelaines.

Murano. — En 1753, le Sénat accorda aux frères Giannandrea et Pietro Bertolini un privilége pour l'établissement d'une faïencerie, et leur permit d'ouvrir une boutique à Venise pour en débiter les produits. Mais la fabrication cessa vers 1760, et la concession fut annulée par un décret du 2 avril 1763.

Este. — Cette localité, où nous trouverons bientôt une usine à porcelaine tendre, s'est livrée à la fabrication de la faïence fine ou terre de pipe; nous avons rencontré un magnifique pot à eau à moulures et reliefs imitant l'orfévrerie et à vasque en forme de coquille; l'ensemble était des plus élégants; la pâte et la couverte ne laissaient rien à désirer. En dessous le nom de la ville ressortait en relief dans un cachet.

Une pièce analogue existe dans la collection Reynolds à Londres.

Trévise. — On attribue généralement à cette ville des vaisselles à émail blanc et onctueux décorées de rocailles et fleurs dans le style de Moustiers; les émaux, bleu, vert olivâtre, jaune et violet font parfois relief; quelques pièces à bord ajouré ont la plus grande analogie avec celles de Lodi. Une belle écuelle appartenant à M. le docteur Guérard, et qui paraît être de Trévise, est marquée :

•N•

A côté de ces belles fabrications, il en existait d'autres fort communes; un plat à graffiti, du plus affreux style, portait cette inscription circulaire : *Fabrica di boccaleria alla campana in Treviso. Valentino Petro Storgato Bragaldo jo figlio fabricator. Jouane Giroto Liberal figlio fecce. Mattio Schiavon inciso e delineator. Anno dni* CIC IC CCLXIX. Cette fabrique de poterie *à la Cloche* ne vaut pas la peine qu'on s'y arrête longtemps; elle prouve seulement que, même en 1769, la production des graffiti à la castellane n'était pas confinée à la Frata, et qu'elle avait lieu partout, comme en plein seizième siècle.

Bassano. — Cette manufacture établie dès le seizième siècle a continué ses travaux dans la période moderne par les soins d'une famille

romaine vouée à l'art céramique, et qui paraît avoir contribué à la prospérité de plusieurs localités industrielles, ce sont les Terchi. Bartolommeo a signé quelques pièces, et notamment de charmantes tasses campanulées ornées de paysages délicatement peints; sa marque est la suivante :

B° Terchj
Bassano.

Antonio a mis dans la même forme et avec les mêmes emblèmes, son nom sous une assiette du Louvre (n° 599) représentant Lot et ses filles fuyant les flammes de Sodome.

La couronne de fer placée dans ces deux marques n'est pas l'attribut spécial de Bassano ; elle figure sur des majoliques d'autre origine.

Nous ne pensons pas que l'usine de Bassano ait travaillé au delà du dix-septième siècle ; elle pratiquait encore le genre des anciennes majoliques et ne semble pas avoir suivi le mouvement qui entraînait l'Italie vers l'imitation des porcelaines chinoises ou autres.

Pourtant, d'après les *Notes on Venetian Ceramics* de M. Drake, les sœurs Manardi auraient élevé à Bassano une fabrique de faïence vers 1728 ; c'est du moins ce qui ressort d'une pétition adressée au sénat en 1735 par Giovanni-Antonio Caffo pour réclamer un privilége qui permît d'écouler les marchandises nombreuses existant en magasin, et de couvrir les frais considérables faits pour attacher à l'établissement des ouvriers habiles.

Le Sénat refusa en se référant à sa proclamation du 24 juillet 1728 qui, dans le but d'empêcher l'exportation du numéraire dans le Milanais, la Romagne et à Gênes, pour l'acquisition de la faïence, autorisait la création d'usines à majolique.

En même temps, en 1753, Jean-Marie Salmazzo établit à Bassano une manufacture dans le but de rivaliser avec celle des Antonibon alle Nove, qui alors était la seule importante des États de Venise. Plus tard Salmazzo se plaignait de ce que les Antonibon excitaient les ouvriers à l'insubordination dans les fabriques rivales, les accueillaient lorsqu'ils avaient été chassés, et ruinaient ainsi leurs concurrents. Mais le sénat refusa de s'occuper de ces querelles particulières.

Le Nove près Bassano. — Cette fabrique a été fondée en 1728 par Giovanni-Battista Antonibon, et le 18 avril 1732 le sénat lui accorda un privilége de deux ans pour la vente de ses marchandises; pour lui permettre de rentrer dans une partie des frais qu'il avait dû faire et de payer ses dettes, un nouveau privilége de dix ans lui fut octroyé le

2 juin 1735. En 1741, l'établissement était dans un état des plus prospères et le local de vente ne suffisant plus aux besoins du commerce, il fut transféré par Pasqual Antonibon dans une nouvelle boutique à Venise et garanti par un acte du 6 juillet 1741.

En 1762, Pasqual s'associa son fils Giovanni-Battista et commença la fabrication de la majolique fine et de la terre de pipe ; il étendit même ses produits à la porcelaine en prenant, le 6 février 1781, un nouvel associé, le signor Parolini. Ces curieux documents sont fournis par sir W. R. Drake dans ses *Notes on Venetian Ceramics*.

Vers le milieu du dix-huitième siècle Giovanni-Battista a produit une pièce portant cette marque : No^{ue}. G : B : A : B : qu'on explique ainsi : Giovanni-Battista Antonibon, Bassano. Un surtout de table daté du mois de décembre 1755 est inscrit : *Della fabrica di Gio-Batista Antonibon alle Nove*. M. Reynolds possède un magnifique vase à fond bleu agatisé, rehaussé d'or en relief avec médaillons réservés renfermant de fines copies de tableaux de Le Brun, notamment la famille de Darius ; à la base de la pièce, quatre cartouches répètent cette inscription : *Bracciano alle Nove*. Évidemment une œuvre aussi exceptionnelle, et qui soutiendrait la comparaison avec les plus riches conceptions de Sèvres, doit sortir de l'usine où se fabriquaient les porcelaines ; il resterait à savoir si Bracciano était le directeur de l'établissement ou le peintre. M. Chaffers donne l'inscription : *fab^{a} Baroni Nove* en indiquant que Giovanni Baroni est le successeur d'Antonibon. Nous tenons la première indication de M. Reynolds lui-même. Peut-être le nom dn fabriquant figure-t-il sur une face du vase et celui du peintre sur l'autre.

On a produit à Nove des vaisselles fort remarquables. Un récipient en forme de poisson couché était d'une merveilleuse imitation de forme et de couleur ; un citron muni de ses feuilles servait de bouton au couvercle ; quant au plat de support, découpé et orné de rocailles en relief, il offrait au centre un groupe de fruits, feuillages et rocailles de la plus belle exécution. Ce plat nous a servi à en déterminer un autre de la collection Gasnault ; on y retrouve des fruits semblables entourés d'une bordure bleue copiée de Moustiers ; en dessous sont des lettres qui indiquent d'autres artistes et prouvent l'importance de la fabrique.

S.I.G
1750

CHANDIANA. — Il est fort difficile de préciser la date des ouvrages

sortis de cette usine, spécialisée dans la production des faïences à fleurs de genre persan; une potiche entre autres portait la date de 1633.

Les ouvrages de Chandiana sont très-rarement marqués ; les lettres S. F. C. sont les seules que nous ayons rencontrées à la place où se trouvent habituellement les signatures d'artistes. Sur une coupe à pied de belle forme nous avons relevé cette inscription difficile à expliquer : M. S. DEGA. Inscrite sur une bandelette qui coupait le bouquet par le milieu, elle paraît se rapporter bien plutôt au destinataire de la pièce qu'au décorateur. En est-il de même de la légende PA. CROSA trouvée par M. Chaffers sur un vase cylindrique à fond bleu avec réserves ornées de fleurs persanes? Il l'explique par le nom Paolo Crosas sans dire si ce nom est celui d'un peintre ou d'un portier dont on ait déjà signalé d'autres ouvrages.

En résumé, les majoliques de Chandiana ont un style bien particulier et elles ont dû se fabriquer pendant longtemps.

LOMBARDIE

Milan. — Comment cette intelligente cité est-elle restée étrangère au mouvement du seizième siècle? C'est ce que nous ne saurions expliquer; mais lorsque la poterie orientale devint le modèle de la céramique européenne, les faïenciers milanais furent certainement ceux qui se rapprochèrent le plus du type cherché.

N'allons pas trop vite toutefois; quelques pièces anciennes sont conçue peut-être dans une pensée plus indépendante; le Musée de Bordeaux possède un beau plat décoré de bouquets inspirés des étoffes du dix-septième siècle; le bleu et l'orangé y dominent; en un mot, rien ne rappelle les préoccupations chinoises; la marque est celle ci-contre. Le même nom de ville, sans autre signe, se trouve sous des petites tasses classées au Musée de Sèvres et peintes de personnages genre Watteau.

Un magnifique bassin découpé au pourtour et appartenant à la riche collection de Liesville se rapproche du plat de Bordeaux ; une guirlande polychrome relevée de hachures noires forme bordure ; au centre un médaillon chantourné, également polychrome et d'un style pur se rapprochant de l'époque Louis XIV, entoure un camaïeu bleu tendre largement peint où figurent des monuments à colonnades et des personnages en costume du dix-septième siècle. Sous la pièce on lit :

Mil° Fel^{e} Cléri^{l} 1747. Faut-il lire : *Felice Clerici* et devons-nous retrouver là un des membres de la famille qui s'est illustrée en France soit à Fontainebleau, soit à Moustiers?

Ce nom n'expliquerait-il pas, d'ailleurs, les initiales suivantes :

Milano F $\frac{4}{\Omega}$ C — Milano F$\frac{+}{\Omega}$C

qu'on rencontre fréquemment sur des services de genre chinois pur, rehaussés d'or?

Un autre artiste qui s'est illustré dans l'imitation orientale est Pasquale Rubati; son plus intéressant ouvrage figure dans la collection Paul Gasnault; ce sont deux jardinières semi-circulaires, d'un émail si beau qu'on les croirait en porcelaine; les bords supérieurs et inférieurs sont ornés de coquilles, rinceaux et rocailles en relief, rehaussés d'or; tout le bandeau nu a reçu, en bleu rouge et or, une décoration de pivoines et fleurettes, qui le dispute en beauté aux plus riches spécimens de vieux Delft. En dessous, on lit :

F. di Pasquale Rubati. Mil°.

7 P. R. Mil^{no}

Une assiette du Musée de Sèvres, due au même artiste, bien que les couleurs soient un peu plus pâles, porte seulement les initiales de son nom :

Milan a produit des œuvres monumentales de la plus grande perfection et d'une audace de facture surprenante ; telles sont deux consoles rocailles appartenant à madame Harel : la tablette, élégamment découpée au pourtour, est ornée de pendentifs en festons dorés, et peinte de paysages avec ruines entourés de bouquets et rinceaux ; cette tablette repose sur un pied contourné et à chicorées, brillantes de couleurs et d'or, qui vient s'insérer entre trois branches tournées en S qui assurent la station ; tout ce merveilleux travail est d'une seule pièce et ne peut émaner que d'artistes consommés.

Madame Achille Jubinal possède de splendides assiettes, copiées littéralement sur un service chinois de famille verte; seulement, certaines réserves de la bordure, où devraient figurer des ornements, portent en or une inscription turque indiquant que ces pièces ont été

offertes à l'empereur Othman, au nom du roi de Pologne, en témoignage de sincère amitié. On lit, en outre, le nom de la ville de Varsovie. Othman III régna de 1754 à 1757, au moment où la Pologne était sous le sceptre de Frédéric-Auguste II. Comment ce souverain a-t-il été chercher en Italie les éléments d'un présent politique? pourquoi à Milan plutôt qu'ailleurs? Du reste, ces faïences sont anonymes, et l'on ne peut pas plus les attribuer à Rubati qu'à tout autre.

Milan a produit des vaisselles à bordure jaune dentée et bouquets de famille rose chinoise, en assez grand nombre ; aujourd'hui, la contrefaçon s'est emparée de ce genre et elle en inonde le commerce.



Jardinière en faïence de Milan. (Collection de M. Paul Gasnault.)

On attribue à Milan un beau service décoré, en camaïeu rouge violacé, de fleurs dans le style de la Saxe, et rehaussé de bordures d'or ; une seule des pièces porte intérieurement cette signature : Mte Trecchi qui reste encore inexpliquée.

Pavie. — A-t-il existé une fabrique à Pavie, ou doit-on considérer comme une fantaisie individuelle la production des pièces à graffiti sur engobe qui sont toutes signées ainsi : PRESBITER ANTONIVS MARIA CVTIVS PAPIENSIS PROTHONOTARIVS APOSTOLICVS? En général, ces pièces, de petite dimension, sont des plats en terre brune recouverts d'une engobe d'un jaune roux ; les bordures consistent en rinceaux de feuillages ; les inscriptions courent entre cette bordure et le fond, où figurent parfois des armoiries. La date varie entre 1677 et 1695, et des légendes religieuses ou des proverbes achèvent la décoration ; on lit quelquefois : *Ave Maria*, ou *Timete Deum*. — *Solamente è ingannato chi troppo si fide* : Il n'y a de trompé que celui qui

a trop de confiance. — *Chi sta bene quando piove è ben pazzo se si muove :* Qui se trouve bien quand il pleut serait bien fou de changer.

Chose assez curieuse le caractère sacré de l'auteur étant connu, la plus ancienne et la plus grande pièce sortie de ses mains est une coppa amatoria inscrite de ces quatre vers : *Se non traggo d'hesperia i pomi d'oro, Porto pero del donatore il core, Che ricevuto con cordial amore, Si dirà che portai un gran tesoro — Adi* 24 *Luglio* 1677 : Si je n'ai pas tiré d'Hespérie les pommes d'or, je porte cependant le cœur du donateur; s'il est reçu avec un cordial amour, on dira que j'ai contenu un grand trésor. Le 24 juillet 1677. Ce plat de 0m,48 de diamètre, figure au Musée de Limoges.

Un écrivain qui a l'habitude d'écorcher les noms et les dates, qui lit *Curtius* où il y a *Cutius*, et *mardy* pour *martij*, augmente le bagage de Pavie en y classant un plat à graffiti représentant le Baptême du Christ, et dont il indique la signature comme il suit : *Joannes Vicentius Marcellus;* il n'y a pas cela, mais bien : *Johañes Vicentius MAVRELLVS*, ce qui est un nom français latinisé. A quel pays peut-on attribuer cette œuvre de dégénérescence? Ce n'est certes pas à Pavie ; les armoiries sont trop mal exprimées pour aider à l'étude de la question, et le dessin est tellement faible qu'il est presque sans intérêt de savoir si Jean-Vincent Maurel ou Maurelle travaillait en Italie, en Savoie ou en France.

Le même auteur avance que, depuis 1650, les Guargiroli se sont succédé dans la fabrication des faïences, genre Rouen et Marseille ; il eût été curieux de préciser ce que c'est que ce genre ; cela eût servi pour la détermination des ouvrages français du dix-septième siècle. Quant à nous, il ne nous a été donné d'étudier nulle part les poteries décorées en couleur de la fabrique de Pavie.

Lodi. — Les faïences de ce lieu ont la plus grande analogie avec celles de Trévise, attendu que les mêmes artistes paraissent avoir travaillé dans les deux ateliers. Ce sont généralement des services à bordures ornementées en rouge de fer, dans le style de l'Inde, et à paysages chinois polychromes en émaux très-fondus.

M
Lodi 1764

Il a passé chez M. Osmont une pièce signée Ferret, à Lodi ; une autre faïence de la collection Reynolds porte :

le monogramme est ici défiguré, nous le retrouvons visiblement composé des lettre ACM. sur un autre spécimen appartenant au même amateur :



ÉTATS DE GÊNES

Savone. — Nous avons cité précédemment les artistes de cette localité qui ont peint des majoliques à histoire jusqu'au commencement du dix-huitième siècle ; nous avons dit de plus que c'est de Savone ou d'Albissola que sont venus les Conrade pour essayer d'établir à Nevers le genre qui périssait en Italie. Il nous faut toutefois revenir ici sur les indications données page 344. Deux principales usines existaient à Savone à la fin du dix-septième siècle : celle de Girolamo Salomoni et celle de Gian-Antonio Guidobono, de Castel Nuovo, qui eut pour successeurs ses fils Bartolommeo et Domenico. Les faïences que distinguent les armes de la ville peuvent émaner de ces fabriques diverses ; on ne peut donc préciser l'origine exacte qu'à l'aide des monogrammes joints parfois à l'écu ; mais il ne faudrait pas abuser de l'interprétation ; ainsi nous admettons volontiers que les initiales GS accompagnant les armes de la ville soient la signature de Girolamo Salomoni, mais lorsque les deux mêmes lettres sont sous un soleil, ou même qu'un S seul accompagne soit le soleil, soit des écussons différents de celui de Savone, nous ne voyons pas de raison suffisante pour y lire le nom du même potier. Il y a des caractères de facture qui disent plus qu'un chiffre. Le soleil est sur des faïences, voisines sans doute de celles de Savone, mais d'une fabrication particulière.

Quant à une pièce marquée d'une trompette dont le fanion porte une croix, ce doit être un produit de Turin. Nous ne voyons non plus aucune raison pour donner à Savone la marque au faucon, figurée sur des faïences de dates très-diverses, et dont quelques-unes n'ont rien de commun avec la facture des usines génoises; d'ailleurs que ferait ici la lettre F?

Quant au nœud de Salomon, sorte d'étoile à six branches composée de deux triangles entre-croisés, il n'a aucun rapport avec l'étoile régulière à cinq rayons dont on a voulu gratifier les Salomoni.

La chambre des Arts de Berlin renferme des pièces du dix-huitième siècle signées : *Agostino Ratti*, *Savona*, 1720.

Mais, comme l'histoire céramique est pleine de faits singuliers et contradictoires en apparence, il nous reste à parler d'artistes français qui auraient porté à Savone même le style antiitalien pratiqué dans nos usines méridionales; nous voulons dire les Borelly. Il y a peut-être à étudier et à chercher si le céramiste le plus connu, Jacques Borelly, est véritablement Français et s'il ne descend pas d'une famille péninsulaire.

M. le marquis d'Azeglio possède une pièce portant cette inscription :

M. A. Borrelli Inuent. Pinx : A. S. 1735.

Le Borrelli qui écrivait ainsi son nom, et qui datait de 1735, nous paraît devoir être un Italien, père de Jacques; lorsque, plus tard, les œuvres de celui-ci apparaissent, un séjour prolongé dans les usines de Marseille et Moustiers lui a fait prendre les usages de ces contrées, il signe d'abord *Borrellij* avec deux *r* et l'*j* long italien, puis *Borellij*, enfin une pièce porte *Jacques Borrelly*, *Savonne*, 1779, 24 *septembre*. Beaucoup d'autres ouvrages sont simplement signés : Jacques Borelly. Ce sont surtout des plateaux chantournés, des écuelles couvertes et autres pièces moyennes, à bouquets de fleurs, où, à part le vert olive du Midi, les tons sont un peu crus. Voilà donc un nom qu'on peut inscrire à volonté à l'Italie ou à la France.

ROYAUME DE NAPLES

Capo di Monte. — Charles III, roi de Naples, fit élever en 1736, une fabrique de porcelaine à Capo di Monte, près Naples, et l'on y fit, par exception, de la faïence, ainsi que le prouve la magnifique pièce que nous allons décrire : c'est une fontaine de sacristie, composée d'un saint-esprit dominant un groupe de nuages d'où saillissent trois têtes de chérubins; à la base des nuages se rattache une vasque en forme de coquille à reliefs rocaille. L'oiseau saint est en or rehaussé de bleu et de parties brunies; les nuages sont d'argent mat, et les têtes d'or; quant à la vasque, le bleu vif et l'or y dominent, et les moulures mates sont relevées de feuillages et quadrillés obtenus au brunissoir. L'intérieur de la fontaine est émaillé en vert; derrière, on aperçoit la terre rouge émaillée par places; sur deux angles, où la couverte est assez pure, on a tracé ceci : auprès de l'N couronné.

Capo di Monte
Mo[lo].

Bien que d'une époque assez basse, cette œuvre est des plus remarquables.

Castelli. — L'histoire de cette fabrique est fort obscure, et les savantes recherches de M. Gabriele Cherubini rendent, par leur abondance même, le chercheur plus perplexe encore. Les principaux ouvrages de Castelli sortent des mains d'une véritable dynastie, celle des Grue; Carlantonio, auquel on attribue des pièces signées CAG.PI et C. A. G, eut plusieurs fils : Francescantonio, Anastasio, Aurelio et Liborio : Anastasio peignait des chasses et paysages, Aurelio, des animaux et des chasses qu'il ne signait jamais. Quant à Francescantonio, qui prenait habituellement le titre de docteur, il travailla non-seulement à Castelli, mais ailleurs, et fonda la fabrique de porcelaine de Naples sous Charles III. On trouve de lui un vase de pharmacie signé : *MDCCVII — VII Kal X^{bris} Dott. Grue f Neap.*; une autre pièce : *Franc. Ant. Xaverius, Grue phil. et Theol. Doctor inventor et pinxit. In Oppid Buxi. Anno D.* 1713. En 1718, *Dr Franc. Anton^{o}. Cav. Grue. P;* en 1722, *Fr$^{q^s}$ Ant^{s}. Grue P. Napoli ;* en 1737 :

Dr Franc^{s} Ant^{s}	*Castelli*
GRUE. P.	A.D.MDCCXXXVII.

Mais, quel est le Grue qui signait en 1647 : FG.DE.CHAP. et en 1677, *F^{s} A. Grue eseprai?*

Maintenant où sont les ouvrages de Pietro Valentino, mort en 1776; de Giovanni, mort en 1678 et qui eut un homonyme entre 1698 et 1752 ; de Niccolo-Tommaso, mort en 1781 ?

Quant à Francesco Saverio Grue, neveu de Francescantonio, on connait de lui, à Atri, une plaque avec cette inscription : *D. Franciscus Rosa donavit p^{us} opus q. m. F^{sci} Xaverii Grue die 22 M. Maij.* 1759. — *Tr^{ac} Castelli*, et nous avons vu des paysages signés :

SG.P.

Il y eut encore un Filippo Saverio, fils de Francescantonio qui dirigea la fabrique de porcelaine de Ferdinand Ier, et mourut en 1799; puis un Francescantonio II, son fils, qui travailla fort peu.

On a généralement considéré comme élèves des Grue, les Fuina et Giustiniani; il y a eu encore plusieurs artistes du nom de Gentile; le premier auteur d'un Christ portant cette inscription : *Questo crocifisso del carmine lo fece Bernardino Gentile per sua divozione*, 1670, et de la plaque représentant le Martyre de Sainte Ursule; mais il existe, en

outre un Bernardino il Giovino, né en 1727, qui peignait des scènes pastorales et d'histoire; puis un Gentile Carmine, auteur de sujets sacrés qui, né en 1678, mourut en 1763. Enfin Gentile Giacomo il Vecchio, mort en 1713, et Giacomo il Giovine, né en 1717, produisirent aussi des scènes champêtres et des chasses. Auquel d'entre eux attribuer des pièces simplement signées *Gentili P?*

C'est sans doute de l'école des Grue qu'est sorti l'auteur d'une plaque offrant des Ruines dans un paysage, et une Bergère filant près de sa vache et de ses moutons; dans un angle du terrain on lisait :

LVC·Ant°. Gianico P.
1733

Luca Antonio Giannico est un nom encore inédit.

Il existe dans le Musée de Berlin une plaque décorée du Baptême du Christ et signée : *G. Rocco di Castelli*, 1732; la forme : di Castelli semble établir qu'il faut bien donner à l'usine le nom de cet artiste.

Une autre pièce du même musée porte : *Math. Roselli fec.* C'est encore un nom nouveau. Il en est de même d'un *Liborius Grue*, dont la signature existe au Musée de South-Kensington sous un bol couvert décoré de figures d'après Annibal Carrache. Seulement on peut se demander si c'est Liborio Seniore, qui peignait médiocrement au dix-septième siècle, ou Liborio, fils de Carlantonio, qui travaillait avec son frère Aurelio à Atri, et qui s'établit ensuite à Teramo.

SICILE

Palerme. — M. Davillier a relevé cette inscription : *Fatto in Palermo*, 1606, sur des albarelli d'assez bon style, rappelant le faire de Castel Durante. C'est sans doute le produit ultime de ces usines siciliennes du seizième siècle dont l'existence ne fait doute pour personne, bien qu'on n'ait pu encore déterminer aucune œuvre ancienne authentique.

SARDAIGNE

On a vu, page 348, quelles avaient été les fabrications intéressantes de la ville de Turin du seizième au dix-septième siècle, fabrications marquées des armoiries du souverain ou du témoignage de sa protection. Mais, en dehors de l'usine patronnée il y en a eu d'autres : nous avons parlé déjà de celle de la Forest; en voici une dont

l'existence nous a été révélée par la collection de M. le comte de Liesville. Établie dans la vallée de Maurienne, elle en porte le nom : ses ouvrages, nombreux peut-être, sont confondus chez les amateurs parmi les faïences nivernaises qu'ils imitent avec une incroyable exactitude. Les pièces de M. de Liesville sont des gourdes de chasse un peu aplaties à deux passants soutenus par des têtes de béliers, et décorées de médaillons de paysages entourés de grandes feuilles, souvent d'un vert vif. Il suffit toutefois d'avoir vu l'un des produits de la Maurienne pour les distinguer du vrai Nevers.

C'est sans nul doute à cet établissement qu'il faut restituer le petit plat à décor bleu et signé Jean Gony, nom dont l'origine savoyarde nous avait frappé dès l'abord.

Jean·gony

On rencontre d'intéressantes pièces évidemment italiennes dont le style particulier ou les monogrammes déroutent le classificateur; une coupe à pied, chargée de fruits en relief, datée de 1634, nous a offert ces chiffres :

1634
3.D. M.

A·D·P· AC·

se lisait dans une cuve circulaire décorée intérieurement de bouquets, style Moustiers, et de poissons nageant au fond, et au dehors d'arabesques, genre Rouen, en émaux polychromes très-doux.

***B. S.* 1760.** Vases couverts à oves en relief et anses torses; décor polychrome à médaillons rocaille avec guirlandes de fleurs.

Couzuka ou Couzaka. Ce nom singulier était tracé très-cursivement au-dessous d'une fleur de lis allongée, peinte en rouge de fer vif. La pièce qui portait ces marques figurait à la vente de San Donato; c'était une grande fontaine composée d'un groupe mythologique : une Néréide, un Triton et un Amour accompagné d'un dauphin. La vasque était une grande coquille à bord déchiré, bleu, rose, lilas, et dans les côtes rentrantes rampaient des guirlandes de fleurs où figurait un convolvulus caractéristique du même rouge vif que la fleur de lis.

Où cette pièce importante avait-elle été composée? est-ce à Capo di Monte dont nous décrivons une autre œuvre de premier ordre? Est-ce dans la Lombardie? Quant au nom, sa forme n'est nullement italienne, et nous serions tenté d'y voir un sobriquet; un artiste russe peut-être serait venu travailler là, et on l'aurait qualifié de Cosaque dans le jargon de l'atelier.

F.F. Plats et assiettes, genre de Milan, chrysanthémo-pæonien.

F.S F Services peut-être de même provenance, style de la famille rose.

G Assiette en belle faïence, à décor sino-français en bleu, jaune et vert pâle.

GG GGL Vase bursaire à couvercle, portant en relief des tiges fleuries, coloriées au naturel.

I. G. S. Grandes gourdes à fond jaune citron, chargées de branches fleuries en relief, coloriées au naturel.


Pièces à découpures et reliefs rappelant l'orfévrerie; décor polychrome où dominent un vert vif chatoyant et un rouge d'or intense. Ces couleurs et le style des sujets indiquent une fabrication italienne.

P G 1638 Vases de spezeria fond bleu à arabesques et trophées bruns, médaillons armoriés.

P.R. NP 3 Service en belle faïence décorée en camaïeu violet, de bouquets, oiseaux et insectes.

VH Coupe à décor chinois, l'extérieur chysanthémo, l'intérieur rose, entourant des personnages Watteau dansant. Rehauts d'or.

VHfj3- Théière de forme rocaille à reliefs; décor de bouquets de tulipes, en bleu rehaussé d'or.

WA DA Cache-pots anses à mascarons; décor bleu, ornements et bouquets espacés.

Nous replaçons ici une marque composée d'un oiseau couronné sous lequel est la lettre F; cet oiseau, si cursif qu'il soit, est toujours caractérisé par une queue fourchue : c'est donc un milan. Faut-il induire de là que les pièces ainsi marquées proviendraient de Milan? faut-il au contraire reconnaître dans l'F l'initiale du nom de l'usine? L'une des ballate que nous avons vues portait un

Cavalier en costume Louis XIII; une autre des Paysans dansants, en costume moderne; l'ornementation était d'ailleurs d'une désespérante pauvreté.

Faudrait-il, au contraire, rapprochant ces indications de ce que nous avons dit p. 129, chercher dans ces signes le nom de Félix Faucon? Alors le dessin de Louis XIII ne se comprendraït plus. M. Chaffers et quelques autres auteurs, se fondant sur une certaine conformité de style et d'exécution, donnent cette marque à Savone, le refuge de toutes les faïences non déterminées des deux derniers siècles.

Citons encore parmi les singularités un pot à surprise ayant au fond un cœur entouré de rayons, et cette double devise : *Mate, furbe.* Est-ce une allusion au cœur même, fou et trompeur, ou à la pièce?

M. le marquis d'Azeglio possédait un beau vase couvert à piédouche et anses torses dont les sujets ont un intérêt d'histoire; dans un grand médaillon est un pape qui encense la sainte Vierge entourée d'une couronne d'étoiles et toute rayonnante; on lit au-dessus et au-dessous : CLEMENS XI VIRG. SINE LABE CONCEPTÆ FESTUM CELEBRANDUM EDICIT. — NEC SOLIS INSTAR SOLA REGNAT ILLUSTRATQUE. Sur l'autre face, un homme verse l'huile sur la flamme d'un autel; l'inscription dit : CLEMENS XI PONTIFEX CREATUR — OLEM SUPER LAPIDEM RECTUM. Cette pièce est donc commémorative de la fête de l'Immaculée-Conception fondée par Clément Albani, pape de 1709 à 1721.

Voici une autre pièce religieuse; sur un plat brun coloré par un fouetté de manganèse on a enlevé à la pointe une jolie frise arabesque qui ressort en blanc. Au centre, un médaillon réservé porte l'aigle éployée avec la couronne de fer; en dessous on lit :

S. AGNIESA. =GAT^{NA}.
ONOFRI. 1751.

Nous mentionnons ici sous toute réserve de grands plats à bordures chargés de fruits et d'animaux, chiens, chats, etc. Au centre sont des grotesques, nous ne dirons pas dans le genre de Callot, mais plutôt imités de ce qu'on voit sur les porcelaines napolitaines. La signature J.D.L.F. p^{xit} a été indiquée comme signifiant : De la Fontaine pinxit. C'est là un nom français que nous serions étonné de trouver en Italie, et, d'un autre côte, nous ne connaissons aucune fabrique française qui ait peint dans ce style et avec ces émaux nombreux, mais pâles et lavés.

ESPAGNE ET PORTUGAL

On a vu, pages 198 et suivantes, à quelle époque reculée remontait l'origine de la céramique espagnole, et comment, du douzième siècle à l'époque actuelle, les œuvres dorées des Arabes et des Maures s'étaient transformées sous l'influence chrétienne.

Mais ce genre de faïence n'est pas le seul qui ait été fabriqué dans la péninsule ibérique ; on pourrait même considérer les ouvrages à reflets métalliques comme destinés au commerce d'exportation, tandis que les poteries émaillées rehaussées de couleurs servaient à la consommation locale. Malheureusement, les renseignements précis manquent sur le style spécial à chaque centre, et nous devons nous borner à reproduire les rares indications puisées dans les voyageurs modernes ; pour faciliter les recherches, nous les classons par ordre alphabétique.

Alcora, près Valence. — Dans son *Voyage d'Espagne*, de Laborde signale cette fabrique comme la plus importante de la province, et il annonce qu'elle appartient à la famille d'Aranda. Un mémoire publié par D. Calvet semble contredire ces énonciations ; il place la fabrique du duc d'Aranda à Denia, ville du royaume de Valence, située à 18 lieues sud-est de cette capitale. Mais les monuments viennent ici donner raison à de Laborde ; une précieuse coupe appartenant à M. Charles Davillier et représentant la Famille de Darius, d'après Lebrun, porte en dessous cette inscription : ALCORA ESPAÑA. *Soliva.* Or l'artiste est un de ceux qui, formés à l'école de Moustiers, ont pratiqué alternativement en France et en Espagne. Beaucoup de pièces d'Alcora doivent donc être retirées des collections purement françaises où elles figurent à tort ; seulement leur détermination est chose très-délicate.

Il est à croire, d'ailleurs, que la poterie distinguée faite sous l'inspiration française n'est pas la seule qui soit sortie d'Alcora ; nous avons vu un vase à deux anses, de forme arabe rappelant les alcarazas et décoré, sur émail lisse et blanc, d'oiseaux et de fleurs grossièrement peints, qu'on assurait être de cette fabrique.

CO> Un autre, plus commun encore, marqué CO, semblait de même origine ; enfin un plateau lobé, de la collection du docteur Guérard, et rappelant encore les traditions de la Renaissance

par ses masques et ses rinceaux, offrait de grandes analogies techniques avec les pièces précédentes et portait les sigles : [marque]

Alcoy, dans le royaume de Valence. — On doit croire que la faïence de ce lieu a un certain mérite puisque, selon de Laborde, elle est envoyée en Catalogne, en Aragon, dans le royaume de Murcie et en Castille ; c'est presque la seule, dit-il, dont on se sert à Madrid. Nous n'en connaissons pas les caractères.

Denia. — D'après ce que nous avons dit plus haut en parlant d'Alcora, il faut peut-être effacer le nom de cette localité de la liste des usines espagnoles.

Manisez, royaume de Valence. — La principale production de ce centre était, on l'a vu déjà, celle des ouvrages dorés. Nous avons donné, page 209, le passage de Diago qui parle des commandes faites par le pape, les cardinaux et les princes. Ce vase donnera l'idée du goût qui régnait dans la fabrique au commencement du dix-huitième siècle. La décadence marcha rapidement, bien qu'à la fin du siècle dernier, il y eût encore trente fours en activité. M. Davillier raconte comment, dans ses derniers voyages, il a trouvé la fabrication réduite aux mains d'un posadero (aubergiste), qui cuit et travaille dans ses moments de loisir, laissant à sa femme le soin de diaprer d'or les terres qu'il a tournées.



Vase doré de Manisès, avec armoirie.

On faisait aussi à Manisez des azulejos, mais très-inférieurs à ceux de Valence.

Onda, dans la même province, a fait des faïences destinées à la consommation locale.

Ségovie, dans la Vieille-Castille. — Il existait dans cette ville une fabrique peu importante, au moment où de Laborde publiait son Voyage.

Séville, en Andalousie. — Le même auteur cite ce centre comme possédant une usine, qui, sans doute, a dû avoir une grande impor-

tance et une longue durée. Nous avons rencontré des faïences ayant une grande analogie de fabrication et de style avec celles de Savone ; seulement, le brun et le jaune orangé étaient les couleurs dominantes de la décoration, composée de figures d'assez bon style, de guirlandes de fleurs et de ruines; la lettre S surmontant une étoile à cinq branches formait la marque. Quelques personnes ont voulu voir, dans ces deux signes, la preuve d'une origine italienne, l'S signifiant Salomoni, et l'étoile figurant le nœud de Salomon ; nous avons déjà expliqué, page 345, que le nœud de Salomon, signe cabalistique, se compose de deux triangles superposés; d'ailleurs Salomoni travaillait à une époque antérieure à celle indiquée par la décoration des pièces andalouses. Un beau casque, de la collection Patrice Salin, ornementé en bleu dans le genre de Moustiers, reproduit la même marque avec un sigle d'artiste. Les monuments exposés en 1865 par M. Arosa et peints de la Danse du fandango, de Taureaux conduits à la course, des Armoiries de la cathédrale de Séville, de la Vue de la tour de l'Or, bien que d'une époque moins ancienne et d'une facture lâchée qu'explique la grande proportion des pièces, se rattachaient parfaitement aux ouvrages décrits plus haut.

Talavera de la Reyna, dans la Nouvelle-Castille. — Alexandre Brongniart cite cet établissement, renommé dès le seizième siècle, comme le vrai centre de la fabrication des terres émaillées ; en effet, on dit en Espagne du Talavera pour signifier de la faïence, comme on dit du Delft en Hollande et en Angleterre.

L'émail du Talavera est blanc et bien glacé ; il est sorti de cette fabrique des pièces fort remarquables de forme et de décor; nous avons vu un grand vase d'apparat à anse contournée et ouverture garnie d'une natte en relief; sur le corps ovoïde des moulures en torsade délimitent une zone médiane peinte de paysages isolés, groupes de rocailles et bouquets de fleurs ; vers le haut, des têtes en relief rattachées par des draperies supportent des petits vases ; à la base, au-dessus du piédouche, des godrons en S rappellent la disposition de certaines pièces italiennes de la décadence. Tout cela ornementé en tons doux, bien glacés, a un aspect fort distingué.

Un vase égal en mérite fait partie de l'intéressante collection de M. le comte de Liesville; nous ne le décrirons pas, la gravure qui le reproduit pouvant donner l'idée la plus exacte de son style et de

PLANCHE X

ESPAGNE

FAÏENCE

AIGUIÈRE DE TALAVERA DE LA REYNA

(Grav. page 598)

COLLECTION DE M. LE COMTE DE LIESVILLE



Fⁿ Liénard imp

sa perfection. Ces grandes pièces nous paraissent avoir été faites dans le dix-septième siècle. Des vaisselles d'une date postérieure se recommandent encore par leur émail pur, leurs formes recherchées et un décor de fleurages dont la douce harmonie rappelle les œuvres polychromes de Moustiers, à bouquets et guirlandes. Serait-ce là aussi qu'on aurait fait la cloche de couvent de la collection Arosa, où la légende : *Saint François, priez pour nous !* 1769, surmonte la vue d'un village avec ses églises et ses tours ? Les anciens écrivains parlent d'une poterie verte et blanche spéciale à cette fabrique ; nous avons vu un beau plat, de style presque mauresque, où ces couleurs mises en engobe formaient une riche composition relevée de *graffiti* et de chatirons de manganèse.

TORTOSA, en Catalogne. — De Laborde, généralement sévère pour les industries espagnoles, dit qu'il existe à Tortosa deux manufactures dont les pièces sont très-communes. Les ouvrages de ce centre nous sont inconnus.

TRIANA, faubourg de Séville, en Andalousie. — Plusieurs fabriques ont fleuri en ce lieu, les unes destinées à la production des épis dont, depuis l'époque arabe, on couronne les édifices, les autres spécialisées au façonnage des azulejos de revêtement.

VALENCE. — Cette capitale a été, de tous temps, renommée pour ses azulejos, fabriqués avec l'argile de Quarte, vernissés avec soin, et souvent décorés de scènes importantes peintes sur un grand nombre de carreaux ou *malons* réunis. Les monuments et les palais de l'Espagne offrent de fréquentes applications de ce genre de décor, qui s'est continué jusqu'à l'époque actuelle, ainsi qu'on en peut juger par deux tableaux exposés à Sèvres. L'un représente la Reddition de Valence par les Sarrasins et porte cette légende : *Dia* 2 *de octubre del ano* 1239. *Conquista de la ciutad de Valencia. Entregan los Sarracenos las llaves al rey D. Jaime.* L'autre figure une réunion de dames parées et d'officiers en grand uniforme, avec cette seule indication : *De la Real fabrica de Azulejos de Valencia. Año* 1836.

On comprendra l'importance qu'on attachait en Espagne à la décoration céramique par ce seul fait : on attribue à Pablo Cespedes, bon peintre et excellent poëte, auteur d'un poëme didactique sur la peinture, le tableau sur faïence qui couvre une paroi de la chapelle où se voit le tombeau du cardinal Ximénès dans l'église de Saint-Ildephonse, à Alcala de Henarès.

En 1788, Gournay mentionnait à Valence trois fabriques de carreaux dirigées par Casanova, Cola et Disdier; le nom de ce dernier semblerait indiquer une origine française. Lors du voyage de de Laborde, trois fourneaux à azulejos étaient encore en activité dans la ville.

Villa feliche, en Aragon. — Le même voyageur, en énonçant qu'il existe une manufacture de faïence dans ce lieu, ajoute que les produits en sont fort communs.

Est-ce là tout ce que les écrivains enseignent sur l'Espagne? Non certes; nous avons parlé ailleurs de ces plats à Matamores dont le prototype curieux a été rapporté par madame Furtado; le genre s'est perpétué dans la péninsule et semble même avoir pénétré dans les Pays-Bas avec les gouverneurs espagnols. Mais il y a plus; les villes mentionnées dans Marineo Siculo et les autres historiens anciens n'ont certes pas renoncé tout d'un coup à une industrie qui leur avait procuré honneur et profit : il doit donc exister des faïences de Biar, Trayguera, Paterna, Alaquaz, Monçada, Quarte, Carère, Villalonga, de Barcelone, Murcie, Morviedro et Tolède, renommées dès le seizième siècle; de Jaën et de Teruel; espérons donc qu'un chercheur savant, versé dans la connaissance des mœurs et de la langue du pays, éclairera ces questions intéressantes. Nous l'avons dit déjà, le travail de M. Charles Davillier sur les ouvrages dorés le désigne naturellement pour cette seconde entreprise, complément naturel de la première.

PORTUGAL

Ce pays est en quelque sorte le nouveau monde de la céramique, car ce n'est que depuis le voyage de M. Natalis Rondot et la grande Exposition universelle de 1867, qu'on a pu apprécier le mérite et l'étendue des travaux des Portugais dans l'art de terre. Ont-ils été chez eux les inventeurs d'une fabrication que toutes les nations éclairées inauguraient en même temps? les majoliques italiennes leur ont-elles servi de modèles? ou plutôt les Arabes et les Maures n'auraient-ils pas été leurs premiers instituteurs? Ces questions seront bientôt résolues, aujourd'hui que la curiosité est éveillée parmi les amateurs portugais.

Pour ce qui touche l'époque moderne, on peut dire que tous les genres ont été heureusement imités et qu'il est fort difficile de distinguer des types normands ou provençaux les fabrications analogues sorties du Portugal.

Mais avant tout, parlons des azulejos qui, dans cette partie de la péninsule, ont été traités avec non moins de succès qu'en Espagne. Dès 1850, le *Magasin pittoresque* signalait l'emploi général de cette décoration dans les édifices publics et les maisons particulières qui, parfois, sont recouvertes de carreaux émaillés de la base jusqu'au toit; ils représentent des chasses, des sujets sacrés ou historiques, des paysages, des vases remplis de fleurs, des arabesques, etc. Les principaux faits de la révolution de 1640, qui enleva le Portugal à l'Espagne, sont figurés en tableaux céramiques dans l'hôtel du comte d'Almada au Raio; c'est là que les conjurés se réunissaient et qu'eut lieu l'acclamation de Jean IV de Bragance. Le sujet principal montre l'Attaque du palais par les soldats espagnols : le comte, du haut de son balcon, harangue la foule et lui présente un drapeau avec cette inscription : « Liberdade ! liberdade ! viva el rey dom João IV ! » Au premier plan, la bataille est engagée et des chevaux effrayés entraînent un carrosse de forme antique. L'un des deux autres tableaux représente la Procession et le Miracle qui inaugurèrent la révolution : l'archevêque de Lisbonne, Rodrigo da Cunha, marche en tête de la multitude portant la croix, lorsque le Christ détache et étend son bras droit.

L'église de Saint-Mamède, à Evora, est décorée d'azulejos purement arabesques, mais ceux du collége Saint-Jean-l'Évangéliste présentent des sujets historiques, à figures de grandes dimensions ; ils ont été peints par Antonio d'Oliveira.

Lisbonne. — La capitale du Portugal a eu, on devait s'y attendre, un certain nombre de fabriques dont les produits courants étaient des vases et vaisselles à fond blanc, avec arabesques et fleurs, soit en bleu, soit en couleurs, où dominent le vert, le jaune, le bleu et le violet. Mais la plus importante de ces fabriques est celle qui, sous le titre de *manufacture royale de Rato*, a fourni des ouvrages de tous genres. L'Exposition universelle nous a montré un vase figuratif formé d'une tête de nègre coiffée d'un turban ; des récipients à anses composées de génies couronnés, et surmontés de poissons et légumes en relief ; un flambeau dont le corps est un dauphin s'appuyant sur des coquilles et des plantes marines et accôté d'écussons, l'un avec les bustes en relief des souverains portugais, l'autre avec la légende : Maria I et Pedro III, Portugaliæ regibus. Puis, auprès de ces spécimens, des vaisselles genre Rouen d'un très-beau caractère, d'autres à fleurages et rinceaux,

paysages et fleurs détachées. D'après ce que nous indique M. Natalis Rondot, l'usine de Rato aurait eu une marque ordinaire composée des lettres FR. Les chiffres ci-contre ont été relevés en outre sur quelques spécimens.

Caldas. — Cette manufacture semblerait s'être spécialisée pour les faïences à relief; le plus grand nombre est recouvert d'un enduit noir; les autres ont les émaux habituels du pays, le violet, le jaune et le vert. Des taureaux sur terrasse sont d'un excellent dessin et d'un modelé très-habile; on les vend néanmoins à très-bas prix.

Coimbre a fait aussi de la faïence noire d'une remarquable délicatesse: telles sont une écritoire et une théière qui ont figuré au champ de Mars.

Porto. — La ville de Porto a eu plusieurs fabriques qui ont produit des poteries variées de forme et de style. On rencontre depuis les pots de pharmacie décorés en bleu jusqu'aux vases de forme et aux vaisselles armoriées. Une assiette à bouquets détachés, portant au centre une fontaine, offrait cette inscription dans un médaillon soutenu par des oiseaux : Na real fabrica do cavaquinho. — Porto. Une tasse était entièrement occupée, sur sa face antérieure, par les armes du Portugal.

La fabrique de Saint-Antoine de Porto était représentée au champ de Mars par un lion dans le genre de ceux de Lunéville, et par des fontaines posées sur leurs piédestaux et ornées de fleurs et branchages en relief coloriés en bleu.

L'histoire de ces divers établissements, encore un peu obscure, ne tardera pas à se développer; nous en avons pour garant le zèle des amateurs portugais, en tête desquels il faut placer S. M. dom Pedro, père du roi régnant, M. le marquis de Pombal, M. le comte de Penafiel. M. le baron d'Alcochete, etc.

§ 2. — PORCELAINES.

A. — PORCELAINE TENDRE.

PORCELAINE TENDRE FRANÇAISE

Nous avons dit en son lieu comment l'ingénieuse poterie qualifiée de porcelaine tendre avait été inventée, au seizième siècle, dans le laboratoire du grand-duc de Toscane, et par suite de quels événements

l'entreprise avait disparu avec le prince protecteur. Lorsqu'à la fin du dix-septième siècle la France se mit à l'œuvre à son tour, la porcelaine de Florence était oubliée et c'est en procédant à des recherches nouvelles, en *inventant* de toutes pièces leurs procédés, que nos céramistes parvinrent à refaire une poterie translucide artificielle plus merveilleuse encore que la première.

Par un de ces phénomènes fréquents dans l'ordre des idées, tous ceux qui maniaient l'argile et les matières vitrifiables travaillaient à la fois, en sorte qu'on vit surgir presque en même temps des essais de natures diverses; ici de l'émail taillé à la meule, là du verre plus ou moins opaque, plus ou moins dévitrifié, puis enfin la porcelaine à fritte vitreuse obtenue presque simultanément dans plusieurs localités. En cherchant à mettre en lumière les travaux de ces céramistes, nous avons cité comme le premier en date Claude Réverend, bourgeois de Paris, obtenteur d'un privilége, cité page 443, et délivé le 21 avril 1664. Nous ne pensions pas que ce fait pût soulever un orage contre nous; mais nous connaissions peu le patriotisme local des Normands. M. André Pottier avait écrit que la porcelaine européenne avait été inventée à Rouen, rien ne pouvait déshériter cette intelligente cité du titre élevé à sa gloire; c'est ce qu'une brochure affirma.

Nous l'avouons, en parlant des essais probables de Réverend, aucune considération de clocher ne nous animait, et nous faisions d'ailleurs à ce potier une part si modeste, nous lui attribuions des ouvrages si peu recommandables, que nous ne pensions pas susciter de réclamations.

Aujourd'hui, les faits se sont modifiés et ont pu changer certaines de nos appréciations, sans ébranler dans leur base nos convictions antérieures. Il demeure démontré pour nous que Réverend cherchait, comme tous les potiers de son siècle, le secret de la fine pâte des vases orientaux. Qu'on n'aille pas, par des arguties, tenter de détourner le langage des lettres patentes du dix-septième siècle de son sens vrai; si dans les Pays-Bas, où la faïence avait une origine relativement ancienne, le mot *porcelaine* s'était introduit à la fin du dix-septième siècle pour désigner les ouvrages fins de pâte et riches de décor, faits à l'imitation de la poterie orientale, rien chez nous ne motivait cet abus d'expression. Réverend s'était expatrié pour apprendre à faire la terre cuite émaillée, d'après la méthode des Hollandais et il y était parvenu;

mais il avait, en même temps, trouvé le secret de contrefaire la porcelaine *aussi belle et plus que celle qui vient des Indes orientales*, et il demandait à exploiter ce secret en France, afin *qu'il ne lui fût pas dérobé par l'étranger*. Et l'on voudrait faire croire que cet homme, instruit dans les Pays-Bas à faire la faïence *façon d'Hollande*, aurait manifesté dans un acte officiel la crainte que ses maîtres ne lui dérobassent leurs propres procédés! La raison se révolte contre l'expression d'une telle énormité. Et puis, nous la connaissons cette faïence de Réverend; peut-on la considérer comme *aussi belle et plus* que la porcelaine orientale? elle n'a pas même la prétention d'en offrir la ressemblance lointaine : c'est la faïence courante des Hollandais; rien de plus.

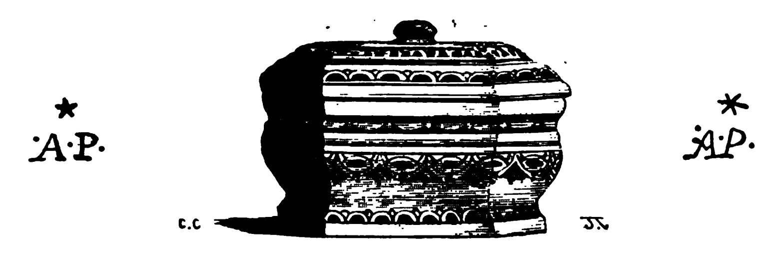
Oui, Réverend est l'un de ceux qui ont concouru à la recherche de la poterie translucide; cette recherche lui a servi de prétexte pour établir en France sa fabrication de terre émaillée et obtenir un privilége qui, évidemment, est tombé en désuétude parce que le privilégié n'avait pas rempli les conditions qui lui étaient imposées.

C'est là, du reste, ce que nous avons toujours pensé et ce que prouverait, au besoin, le silence gardé sur le privilége de Réverend par les lettres patentes délivrées le 31 octobre 1673 à Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne. Celui-ci, chercheur plus heureux, a touché presque à la réussite; il a produit de la porcelaine, et les écrits du temps en font foi; ainsi l'Almanach contemporain d'Abraham de Pradel, puis les Dictionnaires de Savary des Brulons et autres, mentionnent ces tentatives et en jugent même le résultat. Pourquoi cette invention est-elle restée à l'état d'essai? C'est que Poterat, faïencier, habitué à l'exploitation d'une industrie dans laquelle il était expert, n'a pas voulu lâcher la proie pour l'ombre et se lancer dans les hasards d'une entreprise douteuse. Comme Réverend, il avait trouvé dans la porcelaine un prétexte à privilége et il en a usé largement.

Voyons maintenant quels sont, parmi les essais recueillis par les curieux, ceux qu'on pourrait lui attribuer. Le premier de tous, celui qui paraît incontestable, est le petit pot couvert conservé au Musée de Sèvres; là le décor est analogue à celui des faïences en camaïeu bleu de la bonne époque, et les armes de la famille Asselin de Villequier, qui occupent la face principale, semblent tracées par la main de celui qui avait peint ces armes sur le service en faïence destiné à la même famille. Pris comme type, ce spécimen fournit les caractères suivants :

porcelaine très-translucide, à émail vitreux d'un ton un peu bleuâtre; peinture bue dans la pâte, mais sans bavure; divers échantillons répondant à ces caractères, et notamment ceux du Musée de Rouen, ont été par suite adoptés sans conteste comme ouvrages de Louis Poterat.

En même temps apparaissaient quelques pièces épaisses, mal travaillées, d'un blanc mat, à peinture très-nette, d'un bleu parfois noirâtre, et marquées, malgré leur réussite imparfaite, d'un chiffre *A. P.* surmonté d'une étoile, et souvent tracé avec soin. Les premiers échantillons de ce genre, tous deux d'un décor semblable, emprunté évidemment à la faïence, avaient été acquis par nous, et, à raison de leurs défauts mêmes, nous avions cru pouvoir les considérer comme les



Boite à épices, porcelaine d'essai. (Collection A. J.)

essais du potier Réverend. Mais les exemplaires ainsi marqués se multipliaient; notre ami M. Édouard Pascal acquérait une salière identique de décor aux premiers travaux de St-Cloud; nous en voyions surgir plusieurs autres de même nature; M. Gustave Gouellain s'empressait de nous communiquer une salière de la forme des précédentes, godronnée sur ses deux bords, mais, cette fois, non marquée, et d'un décor se rapprochant de celui des faïences; le motif milieu surtout, inspiré de la poterie orientale et représentant un vase de fleurs posé sur un support, était caractéristique; d'ailleurs par sa translucidité, son aspect bleuâtre, cette porcelaine était identique aux types du musée rouennais, et notre savant ami n'hésitait point à la considérer comme faite par Poterat. Depuis, un autre échantillon est venu jeter une lumière nouvelle sur la question; c'est une soucoupe à moulure trembleuse ayant au centre le pot de fleur dont il vient d'être question et dont le pourtour est orné d'arabesques toutes différentes des compositions des Chicanneau, comme on peut le voir par le croquis ci-dessous. Translucide et bleuâtre, cette pièce d'essai, jaune par places, fendillée

au milieu, était inscrite en dessous de l'A P. surmontés d'une étoile. Il devient donc probable que les ouvrages ainsi marqués sont, comme les autres, sortis de l'usine de Rouen, et que la translucidité et la teinte azurée de quelques spécimens sont l'effet d'une cuisson plus ou moins prolongée, d'un feu plus ou moins vif amenant la pâte à un état voisin de la vitrification. Mais alors comment expliquer la marque? pourquoi, parmi les spécimens aujourd'hui assez nombreux pouvant former le contingent rouennais, s'en trouve-t-il de signés et d'anonymes?



Les faïences bleues dont le décor se rapproche des premiers essais de porcelaine possédés par nous ne sont généralement pas signées; une seule nous a offert la lettre G. Les faïences émaillées en couleurs où l'on rencontre un chiffre A P sont très-postérieures aux travaux de Poterat, puisqu'on a voulu voir dans leur sigle le nom d'André Pottier. L'A P des porcelaines demeure donc inexplicable; l'étoile seule pourrait être une allusion aux armoiries des Saint-Étienne, qui en portent trois; cette idée nous avait été suggérée par M. Gustave Gouellain, mais les initiales semblaient repousser cette explication. Si, pourtant, les porcelaines ainsi marquées doivent forcément être attribuées à Louis Poterat, une autre question se présente : où peut-il avoir puisé son décor, généralement différent des types de la faïence et identique, vers la dernière époque, aux décors de St-Cloud? Les Chicanneau n'ont donc rien inventé? Voudrait-on dire qu'ils ont eux-mêmes copié les dessins normands?

Les documents récemment publiés ne sont d'ailleurs pas de nature à élucider les faits; bien au contraire. Dans une requête adressée au magistrat de Lille pour obtenir certaines immunités, Dorez annonce qu'il est « *le seul avec M. Chicanneau* de Saint-Cloud, qui ait le véritable secret de la faire pareille (la porcelaine) aux échantillons qu'il a eu l'honneur de vous produire. Le maître de la manufacture de Rouen, ayant cru avoir pénétré dans le secret, s'était ingéré d'en faire et vouloir

faire vendre à Paris, comme fabrique de Saint-Cloud, ce qui donnait une mauvaise réputation à cette dernière par sa mauvaise qualité; l'abus s'étant découvert, il a été contraint de n'en plus fabriquer. »

Ainsi, en 1711, Poterat faisait encore de la porcelaine, et il cherchait à la rendre semblable à celle de Saint-Cloud. Quand avait commencé l'imitation? où est le décor primitif, original, et d'où vient-il? De 1673, date du privilége de Rouen, à 1696, époque indiquée par les Chicanneau pour leur découverte, il restait vingt-trois, ans d'avance pour le premier; comment en 1711, c'est-à-dire après trente-huit ans de travail, cherchait-il à imiter le potier venu après lui?

On le voit, ces questions sont complexes et fort difficiles à résoudre. Des essais contemporains de ceux de Rouen ont eu lieu; c'est sur le type ornemental de Poterat qu'ont été faits les spécimens du céramiste inconnu qui a marqué du chiffre JB, et dont l'origine reste inexplicable, à moins qu'on ne veuille voir en lui le potier dont parle vaguement Savary des Brulons comme ayant exercé à Passy. JB Dans tous les cas, on ne songerait même pas à donner ce chiffre à Réverend. L'A P avait du moins certaines analogies avec la marque de ses faïences. Restituons donc, au moins jusqu'à plus ample informé, les essais du genre A P à la cité rouennaise et arrivons à des productions plus suivies et reconnaissables à des signes certains.

Saint-Cloud, 1695. — Nous inscrivons sous cette rubrique et sous cette date la première usine française ayant *livré au commerce* la porcelaine tendre. Ses lettres patentes sont assez importantes pour être reproduites; les voici :

« Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes lettres verront, salut. Les grâces et priviléges que nous avons accordez en faveur de différentes Manufactures, pour en procurer l'établissement dans nostre royaume, ayant excité nos Sujets à faire des recherches et à parvenir, par leur application, à la connoissance des Arts les plus cachez, les nommez Barbe Coudray, veuve de Pierre Chicanneau, Jean, Jean-Baptiste, Pierre et Geneviève Chicanneau, frères et sœur, enfans de la dite Coudray et dudit Pierre Chicanneau et entrepreneurs de la manufacture de fayance et de porcelaine établie à Saint-Cloud, nous auroient très-humblement remontré que ledit Pierre Chicanneau père, s'étant appliqué plusieurs années à la fabrique de la fayance et estant parvenu à un haut point de perfection dans cette fabri-

que, il auroit voulu pousser ses connoissances plus loin et jusqu'à trouver le secret de faire de la vraye porcelaine ; il auroit pour cela fait plusieurs expériences de différentes matières et essayé différents apprests qui avoient produit des ouvrages presque aussi parfaits que les porcelaines de la Chine et des Indes, ses enfans, qu'il avoit élevez au travail de ladite fabrique, et auxquels il avoit enseigné tout ce qu'il avoit trouvé, ont depuis sa mort continué la même application, et sont enfin parvenus, dès avant l'année, mil six cent quatre-vingt-treize, au point de pouvoir faire de la véritable porcelaine, de la même qualité, plus belle et aussi parfaite et propre aux mêmes usages que la porcelaine des Indes et de la Chine, suivant le témoignage des personnes les plus habiles et les plus capables d'en juger, et qu'ils estoient en estat de donner à cette fabrique, dont le commerce seroit très-avantageux au Royaume, toute l'étendue qu'elle peut avoir, s'il Nous plaisoit de leur accorder les grâces et priviléges nécessaires pour retirer de l'établissement de cette Manufacture, qu'ils feront à leurs frais, tout le profit qu'ils en peuvent espérer, et se dédommager des grandes dépenses qu'ils ont esté obligez de faire pour acquérir la connoissance de la fabrique de la Porcelaine, et pour se mettre en état d'en faire l'entreprise et d'y réussir. Que cette Manufacture Nous auroit déjà autrefois paru si avantageuse à nostre Royaume, que Nous aurions accordé des Lettres Patentes contenant plusieurs Priviléges en faveur du nommé Saint-Estienne pour en faire l'établissement à Rouen et dans tels autres lieux de Notre obéissance que bon luy eust semblé, avec défense à toutes personnes de faire des établissements de cette Manufacture : que cependant ledit Saint-Estienne n'a fait au plus qu'approcher de ce Secret et ne l'a jamais porté au point de perfection ni d'exécution où les Exposans l'ont mis, et ne faisoit consister son travail que dans la Manufacture de Fayance ; et que, depuis son décès arrivé il y a plusieurs années, ni sa femme, qui a toujours continué à faire de la Fayance, ni personne de sa part n'a rien fait en Porcelaine, et qu'ainsi nous pourrions sans faire tort audit Saint-Estienne et ses ayans cause, accorder aux Exposans le même Privilége et la même exclusion générale pour la fabrique de la Porcelaine seulement, estant certain que personne qu'eux n'en fait dans le Royaume, et n'en a jamais exécuté le secret comme ils font. A CES CAUSES et autres, à ce Nous mouvant, estant bien informez de la bonne qualité, de la beauté et de la perfection de la Porcelaine fabriquée par

lesdits Chicanneau, de leur capacité et habileté pour l'art d'en fabriquer, et des grandes dépenses qu'ils ont faites pour acquérir la connoissance de cet Art au point qu'ils le possèdent, et que l'établissement de cette Manufacture pourroit estre très-avantageux au Royaume; et désirant favorablement traiter lesdits Exposans; de l'avis de nostre Conseil et de nostre certaine science, pleine puissance et autorité Royale, Nous avons par ces Présentes signées de nostre main, permis et accordé, permettons et accordons auxdits Barbe Coudray, veuve de Pierre Chicanneau, Jean, Jean-Baptiste, Pierre et Geneviève Chicanneau, tant conjointement que séparément, leurs hoirs et ayans cause, de faire dans le Bourg de Saint-Cloud, et dans telles Villes et autres lieux de nostre Royaume que bon leur semblera, excepté néanmoins la Ville et Faubourg de Rouen, un ou plusieurs établissements de la Manufacture de Porcelaine fine de toutes couleurs, espèces, façons et grandeurs. Permettons pareillement auxdits Coudray et Chicanneau de continuer la Fabrique de la Fayance dans ledit Bourg de Saint-Cloud, et de faire travailler en Fayance aussi de toutes couleurs, espèces, façons et grandeurs, dans toutes les Villes et lieux où ils établiront la Manufacture de Porcelaine, et de vendre et débiter en gros et en détail dans toutes les Villes et lieux de nostre Royaume, la Porcelaine et la Fayence de leur Fabrique. Faisant défenses à toutes personnes de quelque qualité que ce soit, excepté ledit Saint-Estienne ses hoirs et ayant cause, d'entreprendre de faire de la Porcelaine en quelque lieu de nostre Royaume, Terres et Seigneuries de nostre obéissance que ce puisse estre, même dans les lieux prétendus Privilégiez, pendant le temps et espace de dix années, à commencer du premier jour d'Octobre prochain, à peine de confiscation des Marchandises faites, matières et ustensiles servant à ladite Manufacture, et de trois mille livres d'amende. Faisons aussi très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, sous prétexte de Maîtrise, Jurande, ou autrement, d'aller en visite dans les lieux des Manufactures desdits Coudray et Chicanneau, ni dans les lieux où la vente et débit de leur marchandise se fera, de leur faire aucun trouble dans la Fabrique vente et débit des Porcelaine et Fayance de leurs Manufactures, et d'exiger d'eux aucune somme pour raison d'imposition ni autre cause, à la réserve des charges de la Communauté des Maîtres Emailleurs de Paris, auxquels Jean-Baptiste Chicanneau sera obligé de contribuer, comme Membre de ladite Communauté; sans néanmoins

qu'il puisse estre élu Juré de ladite Communauté, sinon de son consentement. Avons exempté et exemptons ladite Barbe Coudray et lesdits Jean, Jean-Baptiste, Pierre et Geneviève Chicanneau, Entrepreneurs de la Manufacture, leurs Ouvriers et employés en ladite Manufacture, de toutes tailles, impositions et charges ordinaires et publiques du Bourg de Saint-Cloud, pourvu que lesdits Entrepreneurs ne possèdent aucun autre bien dans le Bourg et terroir de Saint-Cloud, que la maison dans laquelle ladite Manufacture est ou sera établie, et les dépendances joignant ladite Maison, et que les Ouvriers et employés ne possèdent aussi aucun bien dans ledit Bourg et terroir de Saint-Cloud, n'y fassent aucun commerce, négoce ni travail que pour ladite Manufacture, et n'ayent esté auparavant employez aux Rôles des Tailles en d'autres lieux, à la charge que lesdits Entrepreneurs, leurs hoirs et ayant cause payeront au Collecteur des Tailles dudit Bourg pendant lesdites dix années, et pour chacune d'icelle, la somme de cent livres seulement pour raison seulement desdites Tailles, impositions et charges ordinaires dudit Bourg de Saint-Cloud. Si donnons en mandement à nos amez et féaux Conseillers gens tenans nos Cours de Parlement, Chambre des Comptes, Cour des Aydes de Paris, et tous autres, nos Officiers de Justice, que ces Présentes ils ayent à enregistrer, et du contenu en icelles faire jouir pleinement et paisiblement lesdits Coudray et Chicanneau. Car tel est nostre plaisir. DONNÉ à Versailles le seizième jour de May, l'an de grâce mil sept cents deux, et de nostre Règne le soixantieme. Signé, LOUIS, et plus bas, Par le Roy, PHELYPEAUX, et encore plus bas, vu au Conseil, signé, Chamillard et scellées de cire jaune sur double queue. Registrées en la Cour des Aydes, ouy le Procureur Général du Roy pour estre exécuté selon leur forme et teneur, et jouir par les impétrans de l'effet y contenu, aux charges que procès et différends qui naîtront, en conséquence desdites Lettres pour raison de la Taille et autres impositions, seront instruits et jugez en première instance pardevant les Officiers de l'Élection, sauf l'appel en ladite Cour. A Paris, le douze avril mil sept cent treize.

« Signé : ROBERT. »

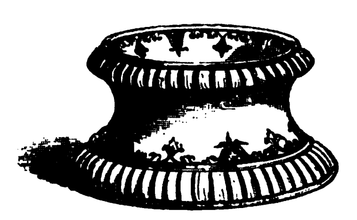
Toute l'histoire de Saint-Cloud est dans ce document, et l'on se demande comment elle a pu rester obscure pendant si longtemps, à ce point que Brongniart, en 1844, ignorait combie ses produits avaient

été remarquables. Pourtant, dès 1698, Martin Lister, médecin de la reine Anne, avait publié la relation d'un voyage qu'il avait fait en France, et il y avait exprimé avec un véritable enthousiasme ses impressions touchant la manufacture nouvelle qu'il avait visitée avec soin; nous devons même à cette relation la description de certains travaux qui n'ont pas encore été retrouvés par les chercheurs actuels. Le voyage de Lister ne contient qu'une énonciation erronée avec laquelle nous voulons en finir; il annonce avoir visité Saint-Cloud conduit par le propriétaire de l'établissement, inventeur du secret de la porcelaine, M. Morin. Quelle que soit l'origine de cette indication, nous le répétons, elle est erronée. Tous les documents officiels la démentent; elle est en contradiction avec les publications contemporaines, et la persistance de certains écrivains à substituer le nom de Morin à celui de Chicanneau est une taquinerie sans portée. Qu'on n'aille pas prétendre qu'entre la création de l'usine et les lettres patentes de 1702, bien des faits ont pu surgir et modifier la situation industrielle de Saint-Cloud. Ouvrons le *Mercure de France* pour l'année 1700, et nous y trouverons cette annonce : « J'ai oublié de vous mander que le 3 du dernier mois (septembre), madame la duchesse de Bourgogne ayant passé par Saint-Cloud et tourné le long de la rivière, pour aller chez madame la duchesse de Guiche, fit arrester son carrosse à la porte de la maison où MM. Chicanneau ont établi *depuis quelques années* une manufacture de porcelaines fines, qui, sans contredit n'a point de semblable dans toute l'Europe. Cette princesse prit plaisir à voir faire sur le tour des pièces d'un très-beau profil; elle en vit peindre quelques autres sur des dessins plus réguliers et mieux exécutés que ceux des porcelaines des Indes. Elle alla ensuite voir travailler aux faïences qui se fabriquent dans la même manufacture; après quoy MM. Chicanaux la conduisirent dans leur cabinet, où elle vit quantité de fines et de belles porcelaines dans leur perfection, dont elle fut si contente qu'elle leur promit d'y revenir. Elle ne sortit de chez eux qu'après avoir marqué sa satisfaction par les libéralités qu'elle fit aux ouvriers.

« Leurs Altesses Royales Monsieur et Madame font souvent l'honneur à MM. Chicanaux d'aller voir leur manufacture. Ils reçoivent aussi de fréquentes visites de princes, de seigneurs, d'ambassadeurs et de toutes sortes de curieux, qui viennent chaque jour admirer la beauté des ouvrages qui s'y fabriquent, et dont il se fait un grand débit pour les pays

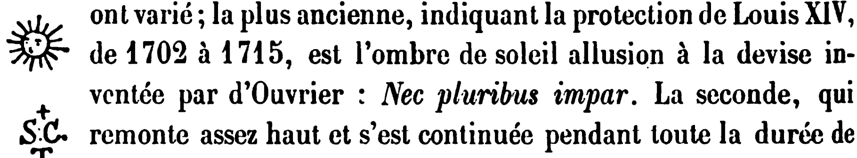
étrangers. Ils ont établi leurs magasins pour la vente de leurs porcelaines à Paris, au coin de la rue Coquillière et des Petits-Champs, proche la place des Victoires. »

Cette réclame, digne de notre temps, est de nature à lever tous les doutes, car si les Chicanneau n'eussent été que les instruments d'un capitaliste puissant ou d'un personnage élevé, le journal n'eût pas manqué de le dire. Au surplus, et nous l'avons annoncé ailleurs, nous avons en mains les titres de famille qu'on ne saurait discuter : le jour est fait sur ce point, car, en 1698 même, Barbe Coudray et son nouveau mari Trou hypothéquaient une rente sur la maison de Saint-Cloud où se trouvait leur fabrique, au profit de Jean Chicanneau.



Porcelaine de Saint-Cloud, au soleil. (Collection A. J.)

Il est un second point dont les curieux se préoccuperont plus que du premier, c'est le moyen de reconnaître les ouvrages de Saint-Cloud. Heureusement, dès l'origine, les Chicanneau ont appliqué sur la grande majorité des pièces un signe caractéristique: seulement, ces marques ont varié ; la plus ancienne, indiquant la protection de Louis XIV, de 1702 à 1715, est l'ombre de soleil allusion à la devise inventée par d'Ouvrier : *Nec pluribus impar*. La seconde, qui remonte assez haut et s'est continuée pendant toute la durée de l'établissement, est celle-ci contre : Son explication est facile.



Avant que Barbe Coudray, veuve de Pierre Chicanneau, obtînt, avec ses enfants, le privilége royal, son état s'était modifié; elle avait épousé Henri Trou, huissier de l'antichambre du duc d'Orléans; mais celui-ci n'avait pu paraître dans les actes officiels, parce qu'il n'appartenait pas à la corporation des faïenciers; il fit le nécessaire pour y être reçu et les curieux ne seront sans doute pas fâchés de trouver ici la forme de l'acte qui lui en accordait le titre.

« A TOUS CEUX QUI CES PRÉSENTES LETTRES VERRONT Charles Denis de Bullon, chevalier, marquis de Gallardon, seigneur de Bonnelles, Bullion, Esclimont, Montloüet et autres lieux, Conseiller du roy en ses conseils, Prévost de la ville, Prévosté et Vicomté de Paris, SALUT sçavoir faisons, qu'aujourd'huy Henri Trou a esté receu maistre Emailleur marchand verrier fayencier à Paris comme aprentif et par chef d'œuvre en la présence et du consentement de Jean-Baptiste Chicaneau, Jean

Douillart, Nicolas et Antoine Lejeunehomme, et Liermaud Jacques Morieux Jurés de présent en charge et gardes de ladite communauté, pour de ladite Maîstrise dorénavant joüir et user pleinement et paisiblement, tout ainsi que les autres Maistres d'icelle, après qu'il a fait le serment de bien et fidellement exercer ledit Mestier, garder et observer les statuts d'ordonnances d'iceluy, souffrir la visitation des Gardes en la manière accoûtumée. Ce fut fait et donné par Messire Claude Robert, Conseiller du Roy en ses conseils, et Procureur de Sa Majesté au Châtelet, siège Présidial, Ville, Prévosté et Vicomté de Paris, Premier Juge et Conservateur des Corps des Marchands, Arts, Métiers, Maistrises et Jurandes de ladite ville, Fauxbourgs et Banlieüe de Paris le premier jour de septembre mil sept cens six.

« Chaillon.

« Scellé le premier septembre 1706.

« Dechambault. »

Devenu ainsi de droit le chef de la fabrique de Saint-Cloud, Trou s'empressa de faire apposer son chiffre, qui continua ensuite lorsque son fils reprit l'établissement.

Toutefois, cette prise de possession n'eut pas lieu sans réclamation; les lettres patentes de 1702 étaient en effet un véritable nid de procès; elles reconnaissaient la part commune des héritiers Chicanneau dans la découverte du secret de la porcelaine, et les autorisait à exploiter ce secret *conjointement* ou *séparément* en quelque lieu qu'il leur plût. Chacun d'eux prétendit avoir copie des notes de Chicanneau père; Trou refusa toute communication en exprimant la crainte que ces documents ne servissent à porter à l'étranger l'art de la fabrication française. Il chercha en même temps à faire établir les droits de ses enfants par de nouvelles lettres patentes. Avant de statuer, l'autorité voulut connaître exactement les héritiers ayant droit de Pierre Chicanneau et un état conservé aux Archives les dénomme au nombre de neuf.

A la suite il intervint pourtant, le 15 septembre 1722, un arrêt qui, en rappelant une première prorogation de dix années accordée, le 15 mars 1713, par le roi Louis XIV aux entrepreneurs de la manufacture de Saint-Cloud, octroyait une nouvelle prorogation de vingt années nommément à Jean, Jean-Baptiste Chicanneau, Marie Moreau, veuve Pierre Chicanneau, Henri et Gabriel Trou, enfants du second lit de Barbe

Coudray. Cette faveur était basée sur ce que les intéressés avaient eu à soutenir des procès, et à souffrir de l'interruption générale du commerce, de la cherté des vivres et de l'augmentation du prix des ouvriers. Elle avait pour but aussi de leur permettre de recouvrer les avances qu'ils avaient dû faire pour rendre utile au public un nouveau secret que le duc d'Orléans leur avait donné pour perfectionner leurs ouvrages.

A partir de cette époque, la manufacture se divise en effet. Trou dirige Saint-Cloud et Marie Moreau ouvre une autre usine dans le faubourg Saint-Honoré.

Jusqu'en ces derniers temps les porcelaines de Saint-Cloud ont été peu ou point connues; Brongniart les considérait comme grossières de



Pot à anse, Saint-Cloud, polychrome. (Collection A. J.)

facture; pourtant Lister et les autres écrits parlaient de leur mérite et de leur prix élevé. « On vend, dit le médecin de la reine Anne, les vases de Saint-Cloud à des prix excessifs. Leurs tasses ordinaires à chocolat sont cotées une couronne la pièce... Ils ont vendu quelques services de table à 100 livres l'un.

« Il n'y a ni modèle, ni dessin de Chine qu'ils n'aient imité et ils ont ajouté par eux-mêmes beaucoup d'ornements qui produisent le meilleur effet et paraissent de la plus grande beauté. » Il faut voir les ouvrages de choix pour bien comprendre ces éloges; ceux décorés en couleurs polychromes sont de la plus charmante harmonie; tels ce pot à crème marqué des sigles de Trou, une autre pièce marquée appartenant à M. le baron Charles Davillier, et quantité de petites pièces comme des tabatières et boîtes à mouches montées en or ou en vermeil, de charmantes salières à M. Edmond Le Blant. Ceux en camaïeu

bleu se recommandent par des formes choisies et un décor où les broderies et les lambrequins rappellent les meilleures compositions de nos petits maîtres ornemanistes.

Quelques pièces à reliefs, inspirées des blancs de Chine, sont composées avec tant de goût qu'elles paraissent suffisamment riches bien que privées du rehaut de la couleur. Celles-là sont parfois anonymes, parfois gravées en creux de la marque de Trou.

Lille, 1711. — Les sieurs Barthélemi Dorez et Pierre Pélissier, son neveu, fondèrent, avec le concours du magistrat de Lille, cette manufacture, pendant que la ville était au pouvoir des Hollandais. Français tous deux, nos industriels voulaient faire une porcelaine française, en tout semblable à celle de Saint-Cloud ; ils le déclarent dans leurs actes, et, après que le traité d'Utrecht eut rendu la cité à ses anciens possesseurs, ils n'hésitèrent pas à réclamer des priviléges spéciaux pour un établissement utile au pays.

La porcelaine de Lille, longtemps confondue avec celle des Chicanneau, s'en distingue par un œil un peu plus blanc; le décor est identique à celui de Saint-Cloud, mais un peu moins fin dans le camaïeu bleu. La première marque consiste dans cette initiale : L un peu plus tard on trouve un ou deux L plus légers : L L Probablement entre 1716 et 1717, lorsque Dorez administrait seul, on voit son initiale remplacer le nom de la ville. D Enfin sur une charmante tasse d'époque plus récente à fleurettes et rinceaux, nous trouvons sous la soucoupe, L, et sous la tasse, B. Nous ignorons ce que signifie ce dernier signe. L B

M. J. Houdoy attribue également à Lille des assiettes excessivement lourdes de pâte et peintes en couleurs polychromes, de bordures et de bouquets chinois style de la famille rose. Nous n'oserions nous prononcer sur l'origine de ces pièces, qui paraissent plutôt italiennes que françaises.

Paris, faubourg Saint-Honoré. — Vers 1722, Marie Moreau, veuve de Pierre Chicanneau II (neveu de Jean) établit une succursale de Saint-Cloud, rue de la Ville-l'Évêque. Le régisseur était Dominique-François Chicanneau; il avait été directeur des travaux à Saint-Cloud de 1710 à 1724, et sa longue expérience lui permettait de faire, non-seulement des vaisselles semblables à celle de la première usine, mais des figures grotesques et troncs d'arbres pour les girandoles et toutes

sortes de belles porcelaines; c'est ce qu'annonce le prospectus de la *succursale de Saint-Cloud*. Nous possédons un petit pot de toilette portant cette marque que nous attribuons à la nouvelle usine.

C M·

CHANTILLY, 1725. — Établie par Ciquaire Cirou, sous la protection de Louis-Henri, prince de Condé, cette manufacture obtint des lettres patentes, le 5 octobre 1735. Son but était l'imitation de la porcelaine coréenne, dont le prince possédait une remarquable collection, cela est dit aussi positivement que possible dans le préambule des lettres patentes qui lui furent accordées : « Notre bien amé Ciquaire Cirou nous a fait représenter que, depuis plus de dix ans il s'est appliqué à la fabrique de la porcelaine pareille à celle qui se faisait anciennement au Japon; que ses peines et les dépenses qu'il y a faites ont eu



Théière en porcelaine de Chantilly. (Collection A. J.)

un succès sy favorable qu'il n'y a aucun lieu de douter que sa porcelaine ne soit au-dessus de celle de Saxe qui, néanmoins avait trouvé un grand crédit en France et dans le reste de l'Europe; que les différents ouvrages qu'il en a produits, et l'empressement avec lequel les pays étrangers tels que l'Angleterre, la Hollande et l'Allemagne, en demandent, tendent à assurer la supériorité de sa porcelaine sur tout ce qui a paru jusqu'à présent en ce genre, et qu'il était en état de donner à cette fabrique, dont le commerce serait très-avantageux au royaume, toute l'étendue qu'elle peut avoir..... » La porcelaine de Chantilly est, en effet, fort remarquable; sur un émail d'étain qui lui ôte un peu de sa translucidité en lui donnant une blancheur mate analogue à celle des fines poteries coréennes, on voit courir les plantes orientales, gravir l'écureil et s'étaler la haie, en tons variés mais un peu froids. Plus tard, on renonça à l'émail opaque et les fleurs façon Saxe, les décors genre

Sèvres se fondirent dans une couverte vitreuse semblable à celle de Mennecy. La marque constante de Chantilly a été un cor de chasse d'abord tracé en rouge avec beaucoup de soin, puis esquissé rapidement en bleu et accompagné de lettres indiquant les noms des décorateurs. Nous l'avons même vu en creux sous des assiettes à reliefs.

Lorsque Ciquaire Cirou se retira, la manufacture passa entre les mains de MM. Peyrard, Aran et Antheaume de Surval, qui la maintinrent à un degré convenable de prospérité; mais lorsque survint la révolution, ils ne purent continuer à marcher et fermèrent pour éviter une catastrophe.

D'après les énonciations d'une Histoire de Chantilly, un riche Anglais, M. Potter, déjà propriétaire d'autres établissements à Montereau et à Forges, essaya, en 1793, de relever l'usine dans l'intérêt des nombreux ouvriers restés sans travail; ses généreux efforts demeurèrent infructueux, car après avoir mangé sa fortune, il dut abandonner l'entreprise en 1800.

Poussé par le même sentiment de commisération pour la population laborieuse de Chantilly, le maire de cette ville, M. Pigorry, éleva une nouvelle fabrique en 1803, s'appliquant cette fois à la production de la vaisselle d'usage; nous avons rencontré son chiffre surmontant le cor de chasse traditionnel sur des tasses et soucoupes décorées en bleu. On y voit aussi le nom : *Chantilly* en toutes lettres. M. Pigorry eut pour successeurs Bougon et Chalot.

C'est sans doute aussi un des successeurs de Pigorry qui met sur les pièces d'un même service, tantôt le cor de chasse, tantôt cette légende avec une vignette à jour :

De Roche
rue Coquilliere
N° 12
à Paris

L'état conservé à Sèvres indique que la première usine aurait été reprise, après la catastrophe de Potter, par Baynal et Lallement.

Mennecy-Villeroy, 1735. — C'est au lieu dit les ***Petites-Maisons***, dans la terre du duc de Villeroy et sous sa protection, que François Barbin établit cette fabrique. La pâte en est fine et translucide, le vernis lisse et uni; quant aux peintures, elles abordent tous les genres, depuis le décor archaïque de Chantilly, les bouquets de style français, jusqu'aux riches compositions de Sèvres avec fonds variés et rehauts d'or. Malgré les défenses de Sèvres, Mennecy a fait bon nombre de figurines

coloriées et quelques biscuits d'une importance remarquable. Le plus important, sans contredit, fut un groupe allégorique placé dans une exposition de vente et qui a disparu sans laisser de traces, au grand regret de M. Riocreux, qui comptait l'acquérir pour le Musée de Sèvres. Sur un vaisseau armé et mâté se tenait la France, le casque en tête, la lance droite et la main posée sur le bouclier aux trois fleurs de lis; autant qu'il nous en souvient, les autres personnages, tous caractérisés par des emblèmes, entouraient un enfant endormi. La facture habile de ce groupe, la finesse de ses détails, le rapprochaient des ouvrages de la Manufacture royale et donnaient une haute idée du personnel artistique de Mennecy.



Porcelaine de Mennecy.
(Collection A. J.)



Pot à lait de Mennecy.
(Collection A. J.)

La marque de tous les produits est celle-ci : Tracée en couleur ou ·D·V· ·DV· en or, elle indique les plus anciens produits; faite en creux dans la pâte, elle est plus fréquente et plus voisine de nous. Barbin eut pour successeurs Jacques et Julien, qui conservèrent l'établissement jusqu'à l'expiration du bail des bâtiments en 1773. Ils transportèrent alors leur matériel à Bourg-la-Reine.

Paris, faubourg Saint-Antoine. — Réaumur parle dans ses Mémoires d'une manufacture de porcelaine commune existant en ce lieu, vers 1739. Ses produits sont encore indéterminés.

Quant à Réaumur lui-même, ses essais de porcelaine ont une importance qui ne permet pas de les passer sous silence, car si la pâte tendre artificielle n'eût été trouvée et développée aussi rapidement, l'industrie se fût certainement emparée des produits du célèbre physicien.

Réaumur s'était aperçu qu'en dévitrifiant le verre on lui donnait une solidité exceptionnelle et une blancheur translucide analogue à celle de la poterie chinoise; il imagina donc de faire ainsi une porcelaine artificielle à laquelle les contemporains donnèrent son nom. Ce singulier produit a été décrit par son auteur dans un mémoire où, après avoir fait ressortir les qualités d'usage et le bas prix de ce verre, il ajoute : « N'est-ce pas assez pour une porcelaine qui sera à si bon marché, si son blanc est supérieur à celui de nos porcelaines communes qui se font au faubourg Saint-Antoine? s'il est aussi beau que celui de la porcelaine de Saint-Cloud, qu'on vend cher, quoiqu'elle soit médiocrement bonne. » Quoi qu'il en soit, l'ingénieuse découverte du savant n'eut aucune application commerciale.

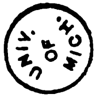
VINCENNES, 1740. — En voyant se développer à l'étranger l'industrie des poteries translucides, le pouvoir s'inquiétait et aspirait à créer chez nous une concurrence sérieuse, à la Saxe surtout. Les frères Dubois, anciens élèves de Saint-Cloud, vinrent, en 1740, offrir à M. Orry de Fulvy, intendant des finances et frère du ministre de Louis XV, de lui révéler le secret d'une nouvelle porcelaine. On leur donna un laboratoire à Vincennes et l'on pourvut aux dépenses de leurs essais. Après trois ans de simulacres de travaux qui avaient coûté 60,000 fr., il fallut les chasser. Gravant, l'un de leurs ouvriers, avait suivi les essais avec intelligence, et, par ses expériences personnelles, il obtint une porcelaine tendre dont il céda le secret à M. Orry de Fulvy.

Tel fut le point de départ de la Manufacture royale. D'abord on forma, en 1745, une compagnie composée de huit commanditaires et garantie par un privilége délivré sous le nom de Charles Adam. Un nouvel arrêt du 19 août 1747 avait pour objet de garantir cet entrepreneur en empêchant ses ouvriers d'émigrer et de porter ailleurs les connaissances qu'ils auraient acquises dans la manufacture de Vincennes. La mode s'était emparée des fleurs gracieuses qu'on avait d'abord produites pour orner les lustres, girandoles, pendules et autres objets mobiliers; les petites fabriques, et surtout des établissements clandestins s'étaient livrés à la copie de ces petits chefs-d'œuvre. Charles Adam s'étant plaint du tort que lui faisait cette contrefaçon, on révoqua son privilége, en 1752, pour le transférer à Éloy Brichard. Celui-ci ne réussissant guère mieux à développer la prospérité commerciale et renouvelant les doléances de son prédécesseur, l'autorité dut chercher un





Fª Liénard Lith.


UNIV. OF MICH.

Sèvres, 1756. — A partir de l'époque de ce changement, le nom même de Vincennes fut oublié et les anciens produits comme les nouveaux prirent le nom de *Sèvres*. La protection augmenta encore ses rigueurs en restreignant les droits des autres usines; la sculpture, la peinture et l'or leur étaient interdits, elles ne pouvaient produire que de la vaisselle en camaïeu. Depuis le 1er octobre 1759, Boileau dirigeait au nom du roi, devenu seul propriétaire, et le privilége ainsi assuré, il ne s'occupait plus que de perfectionner les ouvrages et surtout de chercher la pâte dure. Nous dirons, à l'histoire de cette dernière, comment les éléments en furent découverts. Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire connaître ici quelle était la rémunération accordée par l'État au personnel de la manufacture, en voici le détail :

Le sieur Boileau, directeur.	2,000	livres.
Le sieur Duplessis, compositeur des modèles (c'était l'orfévre du roi), pour aller à Vincennes quatre jours par semaine.	3,600	—
Le sieur Bachelier pour y aller un jour.	2,400	—
Le frère Hyppolyte pour ses voyages..	100	—

Ce dernier était un religieux de Saint-Martin des Champs, qui, au moment des débuts de Gravant, avait vendu le secret de la dorure.

Dès son origine, la Manufacture royale de porcelaine de France s'était adonnée à la production des fleurs coloriées destinées à garnir les lustres, les girandoles et les bronzes dorés; elle créa en même temps les vases de grande ornementation, des formes les plus élégantes et les plus variées; la salle des modèles, reformée avec tant de persévérance et de soin par M. Riocreux et détruite par les Prussiens, pouvait seule donner une idée de leur nombre et de leur importance. A peine si les grandes collections de la famille de Rothschild, celles de MM. Richard Wallace, Léopold Double, de madame Heine; les suites importantes réunies en Angleterre par la Reine, et les grands amateurs du pays, suffisent pour faire pressentir la pompe de ces compositions magistrales : c'est le vase écritoire; le vase du milieu du roi, le vase du milieu Falconnet; les vases chaîne, console et à bandes; le vase vaisseau à mât; le vase fontaine Dubarry; le vase Duplessis à têtes d'éléphants; le vase Tritons par La Rue; le vase bas-reliefs de Clodion; le vase à l'Amour Falconnet; le vase à cartels Bachelier; le vase colonne et le

vase œuf garni ; les vases Furtado aujourd'hui à madame Heine, en un mot tout ce que le génie des sculpteurs, des peintres et des orfèvres, réunis dans une pensée commune, a pu concevoir de plus riche et de plus élégant.

La même salle, dite des Modèles, montrait aussi la plupart des groupes et figures qui s'exécutaient en biscuit, c'est-à-dire en pâte de por-



Vase en porcelaine tendre de Sèvres.
(Collection de madame la baronne James de Rothschild.)

celaine sans couverte. Falconnet, Pajou, Clodion, Boizot, La Rue et nombre d'autres modeleurs, avaient sculpté ces figures qui, disposées en surtout sur les tables en compagnie des vases peints, des corbeilles remplies de fleurs et des orfèvreries ciselées, reposaient les yeux éblouis de la contemplation des beautés aux splendides costumes rangées autour de la nappe éclatante.

Duplessis, orfèvre du roi, composait les modèles de vases. Bachelier

surveillait toutes les parties d'art et dirigeait les peintres qui, sur des cartons spéciaux ou d'après des tableaux célèbres, exécutaient ces figures grassement modelées, douces de ton, fondues dans le vernis perméable, qui donnent à la pâte tendre sa supériorité.

Les chimistes avaient d'ailleurs largement contribué à l'éclat des ouvrages de grand luxe en créant des couleurs splendides pour les fonds; le plus ancien, le *bleu de roi*, plus riche qu'une pierre précieuse, se montre tantôt marbré et semé de veinules d'or comme une lazulite, tantôt uni et relevé d'arabesques en or de relief. En 1752, Hellot découvrait ce charmant fond céleste obtenu du cuivre et qu'on nomme *bleu turquoise;* de la même époque à 1757, Xzrowet, trouvait le *rose carné* dit *Pompadour*. En même temps apparaissaient le *violet pensée*, le *vert pomme* ou *vert jaune*, le *vert pré* ou *vert anglais*, le *jaune clair* ou *jonquille*, et ces tons, combinés de mille manières, associés aux fleurs, aux sujets. aux emblèmes, rendaient sans pareille la variété des œuvres sorties de l'établissement.

Au moment où Sèvres devint la propriété du roi, Boileau avait été nommé directeur ; en 1773, Parent lui succéda et fut remplacé en 1779 par Régnier, qui fut emprisonné en 1793. Des commissaires, membres de la Convention, administrèrent alors, abandonnant à Chanou l'inspection des travaux. Celui-ci fut remplacé, sous le Directoire, par un triumvirat composé de MM. Salmon, Ettlinger et Meyer, qui restèrent en fonctions jusqu'en 1800, époque de l'avénement d'Alexandre Brongniart. A sa mort, survenue en 1847, ce savant eut pour successeur M. Ebelmen, trop tôt enlevé à la Manufacture et aux sciences. M. Regnault, autre illustration des sciences physiques, vint ensuite, et aujourd'hui c'est M. Robert qui dirige l'établissement.

De 1753 à 1792, la date des ouvrage est indiquée, nous l'avons dit déjà, par une lettre de l'alphabet; A est la première année, B la seconde, etc., la lettre Q, ou la comète, exprime 1769. Z venant clore la série en 1777, on double les lettres et AA marque 1778, comme OO indique 1792. Nous ne poursuivrons pas, la pâte tendre n'étant plus guère qu'un accident à cette époque; les autres marques se trouveront à la pâte dure.

Nous allons donner ici la liste des peintres et décorateurs de la période ancienne avec la marque assignée à chacun d'eux.

MONOGRAMMES :

A A Asselin, portraits, miniatures

B. Bar, bouquets détachés.

— Boulanger, bouquets détachés. (Même initiale un peu plus étroite.)

BD Baudouin, ornements, frises.

Bn Bulidon, bouquets détachés.

C. Castel, paysages, chasses, oiseaux.

ch. Chabry, miniatures, sujets pastoraux.

c.m. Commelin, bouquets, guirlandes.

c.p. Chapuis aîné, fleurs, oiseaux, etc.

D. Dusolle, bouquets détachés.

DR. Drand, chinois, dorure.

DT. Dutanda, bouquets, guirlandes.

E. Couturier, dorure.

F Falot, arabesques, oiseaux, papillons.

f. Levé (Félix), fleurs, chinois.

f. Pfeiffer, bouquets détachés.

FB Barrat, guirlandes, bouquets.

fx Fumez, fleurs, arabesques.

Gd. Gérard, sujets pastoraux, miniatures.

Gt. Grémont, guirlandes, bouquets.

h Hunny, fleurs.

LR ou LR. La Roche, bouquets, guirlandes, attributs.

hc. Héricourt, guirlandes, bouquets détachés.

HP. Prévost, dorure.

j. Jubin, dorure.

jc. Chapuis jeune, bouquets détachés.

JD Chanou (Madame), née Julie Durosey, fleurs détachées, frises légères.

jh Henrion, guirlandes, bouquets détachés.

j.n. Chavaux fils, dorure, bouquets détachés.

jt. Thevenet fils, ornements, frises.

K. Dodin, figures, sujets, portraits.

L ℒ Levé père, fleurs, oiseaux, arabesques.

LB. LB. Le Bel jeune, guirlandes, bouquets.

L.e Le Bel aîné, figures et fleurs.

LG. LG. Le Guay, dorure.

LL LL Lecot, chinois, etc.

LP Parpette (Mademoiselle Louison), fleurs détachées.

LR. ou H. La Roche, bouquets, guirlandes, attributs.

M. Massy, fleurs et attributs.

M:m Michel, bouquets détachés.

M Moiron fils, bouquets détachés.

Mo. Morin, marines, sujets militaires, Amours.

MB mb Bunel (Madame), née Buteux, bouquets.

N. Aloncle, oiseaux, animaux, attributs.

nq. Niquet, bouquets détachés.

P Parpette, fleurs.

p. Pierre aîné, fleurs, bouquets détachés.

Pb PB Boucot, fleurs, oiseaux, arabesques.

P.j. Pithou jeune, figures, fleurs, ornements,

P.t. Pithou aîné, portraits, sujets d'histoire.

P7 p.7. Pierre jeune, bouquets, guirlandes.

Rs. Girard, arabesques, chinois, etc.

RB. Maqueret (Madame), née Bouillat, bouquets.

RL Roussel, bouquets détachés.

S. Mérault aîné, frises diverses.

Sc. Binet (Madame), née Sophie Chanou, guirlandes, bouquets.

SD. Nouailher (Madame), née Sophie Durosey, fleurs détachées, frises légères.

Sh Schadre, oiseaux, paysages.

T. Binet, bouquets détachés.

V. Vandé, dorure, fleurs.

Vt Gérard (Madame), née Vautrin, bouquets, frises légères.

W. Hilken, figures, sujets pastoraux.

W. Vavasseur, arabesques, déchirés, etc.

x.	Grison, dorure.
X	Micaud, fleurs, bouquets, cartels.
y.	Bouillat, fleurs, paysages.
z.	Joyau, bouquets détachés.
5	Carrier, fleurs.
6	Bertrand, bouquets détachés.
9.	Buteux fils, aîné, bouquets, détachés.
9	Mérault jeune, bouquets, guirlandes.
2000	Vincent, dorure.

CHIFFRES ET EMBLÈMES DIVERS :

	Armand, oiseaux, fleurs, etc.
	Rocher, figures.
	Taillandier, bouquets, guirlandes.
	Vieillard, attributs, ornements.
	Dieu, chinois, fleurs chinoises, dorure.
	Buteux fils, jeune, sujets pastoraux, enfants, etc.
	Capelle, frises diverses.

Noël, fleurs, ornements.

Ledoux, paysages et oiseaux.

Bienfait, dorure.

Caton, sujets pastoraux, enfants, portraits.

Xzrowet, arabesques, fleurs.

Sinsson, fleurs, groupes, guirlandes.

Buteux père, fleurs, attributs.

Gomery, oiseaux.

Leguay, miniatures, enfants, chinois.

Fontelliau, dorure.

Mutel, paysages,

Rosset, paysages, etc.

Evans, oiseaux, papillons, paysages.

Cardin, bouquets détachés.

Thevenet père, fleurs, cartels, groupes.

Cornaille, bouquets détachés, fleurs.

Chulot, attributs, fleurs, arabesques.

 Chavaux père, dorure.

 Catrice, fleurs, bouquets détachés

 Choisy (De), fleurs, arabesques.

 Anteaume, paysages et animaux.

 Bouchet, paysages, figures, ornements.

 Pouillot, bouquets détachés.

 Aubert aîné, fleurs.

 Sioux jeune, fleurs et guirlandes en camaïeu.

 Tardy, bouquets détachés.

 Tandart, groupes de fleurs, guirlandes.

•••• Théodore, dorure.

 Fontaine, attributs, miniatures.

 Sioux aîné, bouquets détachés, guirlandes.

 Raux, bouquets détachés.

Sceaux, 1753. — On a vu, page 449, que la faïence avait été faite à Sceaux avant la porcelaine; la date qui est inscrite ici n'a donc rien de sûr. Ce qu'on peut affirmer, c'est que Chapelle obtint rapidement une pâte tendre, semblable à celle de Mennecy pour l'aspect, et dont le décor rivalise souvent de finesse avec celui de Sèvres; seulement il est fort difficile de saisir et d'assigner la limite où cessent les travaux de Chapelle et où commencent ceux de Glot, son successeur, protégé par le duc de Penthièvre. Des oiseaux sur terrasse, des groupes d'Amours

dans des nuages, de gracieux bouquets, se montrent sur des pièces bien travaillées et convenablement blanches. La marque, presque toujours gravée en creux, est XS et plus rarement une ancre, par allusion au grand amiral de France, protecteur de l'usine.

XS

ORLÉANS, 1753. — Nous avons dit, page 511, quels furent les commencements de la fabrique royale d'Orléans, et comment la marque couronnée semble avoir été réservée à la *faïence de terre blanche purifiée*. Lorsque Gérault-Daraubert imagina de faire de la porcelaine tendre, il adopta, nous ne savons pourquoi, un lambel de trois pendants sous lequel est un C. Pourtant le privilége royal persistait à ce moment (1755), puisque, en 1771, il fut même prorogé de quinze ans.

La porcelaine tendre d'Orléans, fabriquée d'abord avec les argiles des environs de Paris, puis avec les terres de Saint-Mamers et de la Loire, est blanche, translucide et semblable à celles de Mennecy, Sceaux, etc. Quelques décors ont été fondus dans son vernis fluide; d'autres sont émaillés à la surface avec un cobalt vif et pur. La plus grande pièce que nous connaissions appartient à madame Heine. Mais il existe probablement dans les collections des ouvrages anonymes non moins importants; ainsi on a fait des fleurs naturelles et de caprice en grande quantité, et nous n'avons vu aucune pièce montée qu'on pût attribuer à Orléans.

On y a fait aussi des figures et groupes peints et en biscuit; mais nous ne savons pas si cette fabrication s'applique pour une part à la pâte tendre, dont voici la marque :

C

Cette marque, nous devons le dire, a été récemment contestée; dans les derniers temps de sa vie, M. Riocreux avait même retiré les porcelaines tendres au lambel de la vitrine d'Orléans pour les placer sous la rubrique de Crespy. Une première objection se présente : si l'on refuse à Orléans la marque au lambel pour les porcelaines tendres, pourquoi l'admettrait-on pour la pâte dure?

Mais ici il y a mieux que des suppositions; ouvrons les documents officiels : le 7 mai 1777, lorsque Monsieur visita la fabrique, un ordre écrit régla la disposition des ateliers; on y lit :

« *A la chambre de composition des pâtes :*

« Des matières brutes pour les *quatre sortes* de pâtes employées à la manufacture ;

« Des frittes aux trois premières pâtes;

« Des alliages — avec la terre de Beilen pour la première — à la deuxième, avec de la marne près Paris — à la troisième, avec de la terre de Saint-Mamers près de Châteaudun... les trois premières pâtes sont nommées par le public *porcelaine tendre.* »

Dans le tableau présenté à l'Intendant le 8 juin suivant, on trouve ceci : « La naissance de la manufacture royale établie à Orléans est du 13 mai 1753, sous permission accordée par le Roy pour l'espace de 20 années; le 7 may 1773, les bontés de Sa Majesté luy ont prorogé son privilége pour 15 ans, à cause que cette manufacture n'avait rien fait pour sa fortune ny même pour son aisance.

« Les premières terres qu'elle a employées provenaient de Beylen près de la Flandre; en 1755, des environs de Paris; fin de 1756 de Saint-Mamers près de Châteaudun, avec des additions qui se trouvent près de la Loire. Depuis 1764, elle a ajouté à sa fabrication des terres du Limousin, etc. »

Il nous paraît inutile de pousser plus loin ces citations qui mettent hors de doute la fabrication tendre d'Orléans sous ses formes diverses. Quant au lambel substitué à la couronne royale, c'est là un de ces faits qu'on accepte sans chercher à les expliquer.

Étiolles, 1768. — Un sieur Monnier avait obtenu, en 1768, l'autorisation d'élever une fabrique de porcelaine à Étiolles, près Corbeil. La marque déposée à Sèvres consistait dans les lettres MP conjuguées.

Dans ses premiers tâtonnements, Monnier essaya de la porcelaine tendre imitée de celle de Saint-Cloud; nous en possédons une petite pièce signée : plus tard il fit de la pâte dure.

La Tour d'Aigues, 1773. — M. de Bruni, baron de la Tour d'Aigues, qui avait établi dans son château la remarquable fabrique de faïence dont nous avons parlé page 527, sollicita, en 1773, l'autorisation de faire de la porcelaine. Il réussit, nous n'en saurions douter, car nous avons rencontré dans les collections privées un certain nombre de spécimens en pâte tendre et en pâte dure, marqués d'une tour, et qui ne peuvent être attribués qu'à cette usine. Seulement, une difficulté se présente, pour les porcelaines tendres; c'est que Peterinck, de Tournay, a pen-

dant quelques temps figuré lui-même une tour sur ses produits.

Les porcelaines de la Tour d'Aigues nous paraissent très-caractérisées par leur style ; elles portent des fleurs et des bouquets très-bien peints en émaux vifs rappelant le genre de Sèvres ; elles ont, en un mot, un aspect français bien déterminé. Les pièces à la tour de Tournay sont habituellement très-translucides et peintes en émaux excessivement pâles et comme lavés ; on y voit des oiseaux sur terrasse, d'une forme et d'un plumage complétement inventés, rappelant les premières époques de la Saxe ou le genre chinois des étoffes et tentures du dix-huitième siècle.

Bourg-la-Reine, 1773. — C'est là que Jacques et Julien transportèrent le matériel de Mennecy. Ils y continuèrent les mêmes errements que dans l'ancienne fabrique; seulement leur marque en creux dans la pâte devient celle-ci : BR

Arras, 1784. — M. de Calonne, intendant de la Flandre et de l'Artois, avait été frappé du tort que faisait à nos établissement céramiques l'énorme importation des porcelaines communes de Tournay ; l'idée lui vint de créer une concurrence à l'établissement des Pays-Bas, et il fournit des subsides aux demoiselles Deleneur, marchandes de faïence à Arras, pour les aider à élever une porcelainerie. Le succès ne couronna pas l'entreprise ; les ouvrages, généralement beaux, ne pouvaient sans doute être livrés à un prix assez bas pour lutter sur le marché avec la porcelaine de Tournay. Après quatre ou cinq ans, la fabrique ferma ; sa marque consistait dans les lettres A R, parfois accompagnées d'un chiffre de décorateur. AR L   A R L

Valenciennes, 1785. Une pièce tendre, faite sans doute à titre d'essai, est sortie de cette fabrique, spécialement livrée à la poterie kaolinique. Elle est classée dans la collection de M. le docteur Lejeal.

Les fabriques dont nous venons de donner la liste chronologique ne sont pas les seules qui aient, en France, abordé l'emploi de la pâte tendre ; le succès des Chicanneau à Saint-Cloud devait exciter l'émulation de beaucoup d'industriels, et l'on rencontre, sur la pâte de cette usine et avec son décor, les marques diverses que nous donnons ici : +I+ + L O P. •S• +

A Soucoupe trembleuse, aspect de Saint-Cloud.

j2 B Tasse et soucoupe à lambrequins, bordures à filet et non dentées.

Sucrier couvert, décor de bordures arabesques losangées, bouquets et vases du genre de la Saxe, à formes contournées, en beau bleu, sur une pâte jaune, fendue et manquée. Petites pièces de toilettes assez nombreuses.

Pot de toilette dans le genre de Mennecy.

Cuvette à pourtour découpé et dentelé bordé d'arrachés ou peignes roses; décor de bouquets de fleurs genre de Mennecy.

Maintenant, si nous devions ajouter foi aux *Mémoires* de Bost-d'Antic, publiés en 1780, la porcelaine tendre aurait été faite à Moustiers, dans les Basses-Alpes, concurremment à la faïence. Ce que nous pouvons dire, c'est que de petits seaux à rafraîchir, tout à fait dans la forme de ceux de Saint-Cloud et décorés en couleurs chaudes d'un paysage chinois, nous ont été présentés par feu M. Allègre comme d'origine méridionale certaine; ces pièces existaient dans la famille du possesseur depuis l'époque de leur création, et étaient restées dans le Midi d'où M. Allègre les avait fait venir à Paris.

PORCELAINE TENDRE ARTIFICIELLE

FABRIQUES ÉTRANGÈRES

Tournay, Pays-Bas. — Le sieur Peterynck, natif de Lille, reprit en 1748 la manufacture de faïence que dirigeait, à Tournay, Pierre-François-Joseph Fauquez. Celui-ci, propriétaire d'un établissement à Saint-Amand, voulut rester Français, et quitta Tournay au moment où le traité d'Aix-la-Chapelle enleva cette ville à la France.

Mais Peterynck avait de hautes visées : il cherchait à établir en Belgique la porcelaine tendre et, le 3 avril 1751, il obtint, pour trente années, le privilége pour l'exploitation d'une manufacture de porcelaine, faïence, grès d'Angleterre et brun de Rouen.

La pâte de Peterynck, et c'est ce qui causa l'immense succès de ses produits, diffère un peu de celle des usines françaises; c'est un mélange de marne argileuse et d'argile figuline ayant une fritte pour

fondant; elle a par suite une grande ténacité, et résiste très-bien à l'usage.

Préoccupé de ce qui se faisait autour de lui, Peterynck a varié la forme de ses travaux; les premiers rappellent le style primitif saxon; avec des émaux pâles, presque lavés, il exécute des oiseaux imaginaires posés sur terrasse ou des fleurs ornemanisées; ce sont les ouvrages de ce genre qui portent une tour, accompagnée parfois, comme sur une pièce de la collection Gasnault, des deux épées cantonnées de croisillons qui devient plus tard la marque générale de la fabrique. Il est nécessaire d'établir ici une distinction; la tour dont nous venons de parler, semblable à celle figurée p. 632 est tout à fait une exception; une autre, beaucoup plus fréquente et connue dans le commerce sous le nom de *Tour aux oiseaux*, marque les ouvrages de choix de la première et de la seconde époque; voici la figure de cette tour :

Le second système est un compromis entre l'art oriental et la décoration saxonne; ce sont des fleurs et des personnages chinois en couleurs vives où domine un rouge de fer intense. Plus tard, on trouve des fleurs charmantes dans le goût allemand et français, ou même des imitations complètes de pièces de Sèvres. Les collections des amateurs de Bruxelles sont très-riches en ouvrages exceptionnels de Tournay; c'est là qu'il faut les étudier pour juger de tout le mérite du céramiste flamand.

Quant à la fabrication commune et d'usage, on négligeait de la marquer autrement que par des lettres de séries, pour la facilité de la commande.

Marieberg, Suède. — Un ouvrier sorti de nos petites fabriques alla porter ses connaissances en Suède. Les ouvrages qu'il a produits sont tellement conformes au type qu'on ne parvient à les reconnaître qu'au moyen de la marque, composée d'un M. et d'un B conjugués. Sèvres possède un échantillon de cette fabrication curieuse, et l'Exposition universelle en a montré quelques autres. La collection Paul Gasnault s'est enrichie de plusieurs spécimens tendres de Marieberg, les uns avec le chiffre habituel gravé en creux, les autres marqués en rose au pinceau de la seule initiale M; celle-ci est sous une petite figurine vernissée et peinte en couleurs dans le genre des statuettes sorties de Men-

necy. On peut, dès lors supposer que c'est dans cette usine que l'artiste émigré avait fait son éducation céramique.

NUREMBERG en Bavière. — Voilà une fabrique dont l'existence nous paraîtrait bien douteuse, si elle n'était affirmée par M. von Holfers, directeur du musée de Berlin. C'est un faïencier connu, Christophe Marz, dont nous avons décrit les produits page 561, qui aurait fondé cette fabrique avec l'aide de Conrad Romeli. C'est du moins ce qu'énoncent des inscriptions placées sur deux des six plaques de porcelaine tendre réunies au musée royal de Prusse, mais que nous n'avons pas vues. Or, ce que l'on a publié sur ces plaques ne peut qu'exciter le soupçon et faire ajourner un jugement définitif; quatre d'entre elles représentent les évangélistes; les deux autres offrent le portrait de chacun des deux céramistes avec cette mention :

Herr Christoph Marz, anfänger dieser allherrlichen nürnbergeschen Porcelaine-faberique. An. 1712, *Ætatis suæ* 60; c'est-à-dire : *Monsieur Christophe Marz, fondateur de cette magnifique fabrique nurembergeoise de porcelaine. An* 1712, *de son âge la* 60e *année.* D'abord Marz, né en 1660, avait 52 ans seulement en 1712, et non 60. Mais passons. La plaque décorée du portrait de Romeli va nous en montrer bien d'autres; à quelques pages de distance, nous avons deux versions de ses légendes; les voici :

Herr Johann Conradt Romeli, anfänger dieser allhiesigen Porcelaine-faberique, an. 1712. *In Gott verschieden, an.* 1720. *Ætatis suæ* 1672. *Nürnberg, Georg. Tauber, bemahlt, anno* 1720, 22 *november.* En français, *Monsieur Jean-Conrad Romeli, fondateur de la fabrique de porcelaine de ce lieu. An* 1712, *décédé en Dieu an* 1720, *de son âge la* 1672e *année. Nuremberg. Georges Tauber a peint en* 1720, 22 *novembre.* Dans la seconde version on trouve : *Ætatis suæ* 16 *M. : de son âge le seizième mois ;* il n'y a pas de choix à faire entre ces leçons; la lecture en est tellement ridicule qu'il faut attendre une copie correcte pour en discuter les termes. Il ne suffit pas, comme l'a fait M. Chaffers, de passer les énonciations inexplicables; et d'admettre sans examen un fait dont l'importance historique serait majeure, s'il venait à être justifié.

On le voit, ce n'est pas avec les éléments actuels que la question peut être résolue. Comment! deux céramistes ont travaillé en commun de 1712 à 1720, l'un d'eux a servécu onze ans à son associé

et pendant tout ce temps il serait sorti de l'usine *six plaques* seulement d'un produit nouveau et intéressant? Cela est improbable, nous dirons même impossible; Marz, possesseur du secret, Tauber, qui constatait la magnificence du procédé, ne l'auraient pas laissé mourir dans l'ombre quand l'Europe tout entière en poursuivait la découverte.

PORCELAINE TENDRE NATURELLE

PORCELAINE TENDRE NATURELLE OU ANGLAISE

Il n'y a pas de science sans l'ordre et la méthode; le caractère spécial de la porcelaine anglaise, c'est l'union des éléments naturels ou kaoliniques aux sables, au silex, aux marnes et aux glaçures vitreuses, qui constituent la poterie tendre artificielle. Il est vrai qu'on a imaginé successivement l'emploi de ces diverses substances; dans le principe, la porcelaine anglaise a été purement artificielle. Toutefois, Alex. Brongniart a rendu un service en distinguant cette composition céramique de ses congénères.

Comment a commencé la fabrication? Cela est assez difficile à dire. Là, comme dans beaucoup d'autres contrées, les pièces non décorées venues de l'extrême Orient ont été curieusement étudiées, et, avant d'en imiter la pâte, on a essayé de les orner en couleurs vitrifiables. Nous connaissons bon nombre de ces ouvrages mixtes, et une pièce de la collection de M. Bigot nous a permis d'en constater l'authenticité, puisqu'elle reproduit les mêmes peintures sur une pâte tendre d'essai, d'une excessive transparence, voisine de la vitrification.

Malheureusement aucun indice ne permet de mettre le nom d'un centre connu sur cet objet, et il demeure toujours douteux si Bow plutôt que Chelsea peut réclamer l'invention de la poterie translucide anglaise.

Bow ou Stratford-le-Bow. — Pour beaucoup d'auteurs cette fabrique serait la première en date; ses ouvrages, d'une pâte assez grossière et peu blanche, ne se prêtant pas à la peinture, c'est dans les reliefs et les simples camaïeux que les artistes auraient cherché leurs effets. On considère généralement comme typiques certains vases tourmentés de forme où figure une abeille, souvent sculptée très-finement.

Un bol fait par Thomas Craft, l'un des peintres de l'établissement, sort de cette donnée habituelle et imite le style japonais; une note an-

nexée à la pièce donne sa date (1760), et de curieux détails sur l'usine, qui fut dirigée par MM. Crowther et Weatherby jusque vers 1790. Les marques à peu près certaines de Bow sont les deux signes suivants :

Chelsea, près Londres, semble toutefois pouvoir réclamer la priorité pour la poterie translucide; à nos yeux, d'abord, c'est de là que seraient sortis les surdécorations de pièces orientales et l'essai de la collection Bigot dont il a été question plus haut. M. A.-V. Franks restitue même à Chelsea l'une des pièces *à abeilles* données à Bow, puisque, avec un triangle, marque attribuée à cette dernière fabrique, on lit : *Chelsea*, 1745. A cette époque, l'usine florissait sous la direction d'une compagnie commerciale; suivant certaines traditions, les Elers n'auraient pas été étrangers à sa fondation vers 1730. De 1750 à 1765, elle avait acquis toute sa perfection par les soins d'un étranger, M. Sprémont. Les groupes, les vases ornementés peuvent rivaliser avec ce que la France et la Saxe produisaient de plus élégant.

Les premiers ouvrages de Chelsea semblent n'avoir pas été marqués; plus tard, une ancre a été le seing habituel, elle est tantôt en relief dans la pâte et entourée d'un cercle, tantôt peinte en rouge ou en or, sous des formes diverses. Le triangle et une sorte de croix accompagnant l'ancre sont moins ordinaires.

Derby. — Duesbury paraît avoir fondé cette manufacture en 1750, en employant des ouvriers et des artistes venus de Bow et de Chelsea. En 1770, les deux fabriques de Derby et Chelsea furent même complétement réunies. Les premiers travaux de Derby furent quelquefois marqués d'un D; plus tard, lors de la réunion, on employa la même lettre traversée par l'ancre; enfin, vers 1780, Duesbury adopta, sous le nom de *Crown Derby*, les signes ci-contre, qui furent continués par son successeur Bloor jusqu'en 1830. Derby a fait des fines porcelaines et des figurines et biscuits qui n'ont rien à redouter de la comparaison avec les groupes de la Saxe et de Sèvres.

Worcester. — C'est au docteur Wall, chimiste distingué, qui s'était beaucoup occupé de la recherche des matériaux de la porcelaine, qu'on doit la fondation, en 1751, de cette fabrique établie sous la raison : *Worcester porcelain Company*. On y faisait de la pâte tendre, au moins jusqu'à la mort de Wall en 1776. A cette époque, Cookvorthy avait

trouvé les éléments de la poterie chinoise, et l'on mena de front les deux genres.

Wall inventa, dit-on, le procédé d'impression *sur biscuit*, et obtint ainsi des vases bleus imitant la porcelaine japonaise au point de faire illusion.

Les premiers ouvrages de Worcester sont d'une pâte un peu jaunâtre, mais crémeuse et s'harmoniant au mieux avec les couleurs vives de la palette orientale; la plupart portent un cachet imité de l'extrême Orient ou de fausses inscriptions chinoises; quelques pièces, faites sous la direction du docteur Wall, sont signées de l'initiale de son nom; mais la marque la plus constante est un croissant plein. Cette autre est attribuée à Richard Holdship. En 1783, M. Thomas Flight, ayant acheté l'usine, joignit son nom au croissant; le roi visita la fabrique en 1788, et certaines pièces rappellent, par l'adjonction d'une couronne aux deux autres signes, cette circonstance. Flight et Barr, reprenant la direction en 1793, signèrent de leur nom aussi surmonté de la couronne.

Caughley, près Broseley. — Cette porcelainerie du Shropshire remonte à une date antérieure à 1756. Les premiers spécimens connus sont encore assez rudimentaires; mais, en 1776, de notables progrès étaient accomplis, et Turner, chimiste distingué et bon dessinateur, acheva, vers 1780, de mettre la manufacture en relief; il crut même avoir découvert le secret de l'impression en bleu et prit de grandes précautions pour garder le monopole de ce procédé exploité déjà ailleurs.

Les marques de Caughley sont très-variées; le mot *Salopian* ou un S se rencontrent quelquefois; les signes ci-contre, ou des chiffres ornés se voient sur d'autres spécimens; enfin, le nom de Turner existe sous un plat à paysage de la collection Reynolds. Un croissant au trait est aussi attribué à Caughley, mais il y a souvent confusion entre les pièces de cette usine et celles de Worcester, où l'on a décoré des blancs du Shropshire. En 1799, la fabrique de Caughley, devenue la propriété de M. John Rose, fut transférée à Coalport.

Plymouth. — William Cookworthy, qui avait vu entre les mains d'un

Américain des pierres à porcelaine trouvées en Virginie, se mit à étudier le sol anglais, et découvrit, près d'Helstone, en 1755, du kaolin véritable; peu après, Saint-Austell lui fournit le petuntsé, en sorte que, vers 1760, il put monter une usine à porcelaine dure dont lord Camelford avait fait les frais et qui obtint, en 1768, une patente spéciale. Cookworthy vendit sa patente, en 1772, à M. Richard Champion, de Bristol, et bientôt la fabrication cessa.

♃ La marque de Plymouth consiste dans la figure astronomique de Jupiter, l'un des signes de l'ancienne chimie, quelquefois accompagnée de chiffres.

Stoke-upon-Trent. M. Thomas Minton, élève de Turner, fonda en ce lieu, vers 1791, une fabrique de porcelaine qui a pris d'énormes proportions; ce succès est justifié par le mérite des produits, qui affectent souvent le style de Worcester. La marque de Thomas Minton est celle-ci: nous l'avons relevée sous une soucoupe décorée dans le genre de la porcelaine archaïque. Cette pièce appartient à M. Gasnault.

Bristol. — Richard Champion, marchand de cette ville, éleva une usine à pâte dure dès qu'il eut acquis la patente de Cookworthy, et joignit cette fabrication à celle qu'on exploitait déjà à Castle-Green. Les produits, remarquables pourtant, n'eurent qu'un succès difficile; en 1783, Champion vendit à M. Thomas Flight, de Hackney, qui transféra ensuite l'établissement à Flight et Barr.

La marque fondamentale de Bristol consiste en deux traits croisés X +, accompagnés parfois de dates et de lettres; on trouve des pièces signées de ces autres figures: Ici encore nous renvoyons le lecteur au livre de M. Chaffers, où abondent les détails que nous ne pouvions aborder dans ce travail d'ensemble.

PORCELAINE MIXTE OU ITALIENNE

PORCELAINES HYBRIDES OU MIXTES

Ce nom a été donné par Al. Brongniart aux poteries translucides de l'Italie et de l'Espagne, dont la plupart sont composées d'une argile très-différente du kaolin granitique, et dont quelques-unes ont pour élément infusible une magnésite.

La Toscane, on l'a vu, a eu la gloire d'essayer, dès le seizième siècle, la production de la poterie translucide; les germes de cette invention se développèrent rapidement, et dans peu, on n'en saurait douter, l'histoire céramique de l'Italie prendra des développements inattendus.

Doccia. — C'est dans les environs de la ville et dans un palais bâti sur l'emplacement de la maison du sculpteur Bandinelli, que le marquis Carlo Ginori fonda, en 1735, cette importante usine. Les premiers essais sont bis, fendillés, granuleux et décorés en bleu noirâtre au moyen de patrons découpés à jour : c'est l'enfance de l'art. Mais bientôt le chimiste Charles Wandhelein est nommé directeur des travaux, la pâte s'épure et des modeleurs habiles en font saillir de délicats sujets en bas-relief; les peintres animent ces compositions par l'artifice d'une coloration douce et savante; dès lors la voie de la fabrique est trouvée, elle se spécialise dans la production des plaques et des vases à reliefs. En 1757, Carlo Ginori mourut et fut remplacé par son fils, le sénateur Lorenzo, qui développa considérablement l'établissement et livra au commerce des statues, des groupes et des pièces de grandes dimensions. Ses successeurs Carlo Leopoldo et autres maintinrent la fabrique dans cette voie de prospérité. Les modeleurs dont le nom est venu jusqu'à nous sont Gaspero et Giuseppe Bruschi et Giuseppe Ettel. Les peintres étaient, pour la miniature, Angiolo Fiaschi, Rigacci et Giovan-Battista Fanciulacci; pour le paysage, Antonio Smeraldi, Giovan Giusti, Carlo Ristori, et pour les fleurs Antonio Villaresi.

La marque de Doccia est une étoile à six rayons, tirée des armoiries de la famille Ginori; mais les céramistes actuels l'ont éclipsée et ternie en l'appliquant sur des contrefaçons des anciens ouvrages. Les curieux ne doivent plus acheter qu'en tremblant les pièces inscrites de ce signe. Doccia inonde aujourd'hui l'Europe de fausses majoliques du seizième siècle et de fausses porcelaines de Capo di Monte dont elle possède les moules.

Vineuf, près Turin. — Nous parlerons plus loin de cette fabrique parce qu'en effet elle a produit surtout de la pâte dure; il n'est pourtant pas certain qu'il n'y entre pas aussi des argiles magnésiennes.

Le Nove, près Bessano. — Nous avons dit plus haut à quelle perfection cette usine lombarde avait poussé la faïence. Ses porcelaines sont non moins remarquables; nous avons pu voir, dans la collection Reynolds, une écuelle couverte à sujets de personnages de la plus remar-

quable exécution; des jardinières non moins belles portaient en outre les armoiries des Tiepoli et d'autres familles illustres. Mais la plus importante pièce est un vase éventail, forme de Sèvres, dont les côtes et les moulures éclatent sous l'abondance d'une fine ornementation d'or, tandis que des médaillons renferment des vues du port de Venise, animées par des groupes de promeneurs et de marchands orientaux. En dessous on lit : *Gio^ni^. Marconi pinxi*, puis vient la marque :

* NOUE

Est-ce, comme à Sèvres, une sorte de date par allusion à la comète de 1769? Le signe habituel est une étoile à six rayons.

Les premiers travaux delle Nove paraissent remonter à l'année 1752, alors que Pasquale Antonibon fit venir de Dresde un certain Sigismond Fischer pour construire un four propre à cuire la porcelaine dans le genre de la Saxe. En 1762, Antonibon soumettait au bureau de commerce des échantillons de ses produits, en réclamant certains avantages et priviléges. Il eut à lutter par la perfection de ses travaux contre la concurrence que lui créait la fabrique vénitienne des Cozzi.

L'établissement qui succéda à celui de Pasquale Antonibon était dirigé par Giovanni Baroni, auquel on doit de remarquables ouvrages.

La marque primitive delle Nove est une étoile à six rayons tracée habituellement en rouge ou en or et accompagnée quelquefois du nom : Nove. Ce nom seul se rencontre aussi, mais rarement.

On trouve cette inscription de la dernière époque : *Fabbrica Baroni, Nove ;* ou bien encore G.B. Nove, signifiant Giovanni Baroni, alle Nove.

Venise. — Voici une fabrique dont les poteries translucides devraient peut-être prendre rang après celles des Médicis. On se rappelle ce que nous avons dit page 336, touchant les offres faites par le duc de Ferrare à un artiste vénitien pour venir faire de la porcelaine dans ses États. Sans doute les secrets du vieillard ne furent pas perdus, car nous trouvons des vases en porcelaine vénitienne empreints des caractères de l'ornementation du dix-septième siècle. Le plus important est une magnifique gourde de chasse appartenant à M. le baron Dejean, les autres font partie de la collection de M. le duc de Martina. La pâte est un peu bise et granuleuse; mais elle se prête aux plus délicats moulages et son vernis est bien glacé. Le décor est en noir et or et d'une excessive finesse d'exécution ; l'or fait relief. C'est le métal, pur et chaud de ton, que les céramistes nomment *or de ducats*. Avec ces

éléments, les Vénitiens ont représenté des sujets mythologiques entourés d'arabesques, de fonds quadrillés, de baldaquins à riches pendentifs, de pur style Louis XIV.

La fabrique qui a produit cela est la première en date et elle a persisté longtemps, car nous revoyons ses ouvrages ornés de peintures chinoises polychromes à tons vifs, et de bouquets d'un goût particulier dont cette charmante écuelle donnera l'idée exacte. Mais, des ouvrages à reliefs, des statuettes, des candélabres, nous montrent une porcelaine toute différente, presque transparente tant elle est vitreuse, et qui semblerait sortir d'un autre atelier que la première; sa date est ancienne, et nous y rattachons une délicieuse coupe décorée, en camaïeu rose, d'une figure de l'Automne; des bordures à fleurs et oiseaux de style



Coupe, porcelaine de Venise. (Collection de M. le duc de Martina.)

Louis XIII sembleraient en indiquer l'époque, et voici ce que nous apprend une inscription tracée en dessous : *Lodouico Ortolani veneto dipins nella fabrica di Porcelana in Veneti...* D'après les notices publiées par M. Drake, ces divers ouvrages seraient sortis d'une fabrique fondée de 1720 à 1740 sous le nom de *Casa eccellentissima Vezzi* et située à San Nicolo.

En 1765, le sénat accorda à Gimminiano Cozzi, in contrada di San Giobbe, un brevet et des subsides pour la création d'une autre manufacture de porcelaine; il avait découvert à Tretto, près Vicence, les élements nécessaires pour cette fabrication.

La formule abrégé Venª. pour Venetia, parfois ornée de traits du plus mauvais goût, semble appartenir à la casa Vezzi; c'est à l'établissement Cozzi qu'il faut attribuer l'ancre tracée en rouge qui est parfois accompagnée d'initiales de décorateurs. Les lettres GM relevées

Venª

V·F

sur une pièce de la collection Reynolds, sont attribuées au peintre Giovanni Marcone. La suite de M. Paul Gasnault et la nôtre renferment cet autre chiffre VF, que nous ne chercherons pas à expliquer, mais que certains interprètes traduiraient hardiment par Vezzi fabrica, sans se préoccuper du style du décor et de la date probable de fabrication.

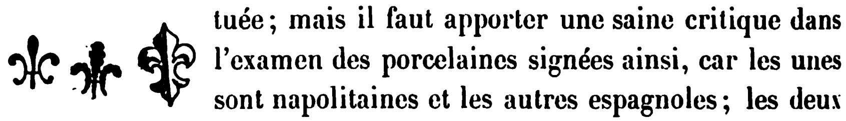
La formule : *Venetia* semble appartenir aux premières pièces marquées sorties de l'établissement, elle est plus rare que l'ancre.

Este. — M. le marquis d'Azeglio et M. Reynolds possèdent des pièces inscrites de ce nom, et qui ont certaines analogies avec les porcelaines de Naples; ce sont de grandes saucières à reliefs dont l'anse se termine par un buste de femme ; la coupe de dessous, en forme de coquille, est relevée de coraux vivement colorés en rouge.

M. Charles Davillier, qui a recueilli des documents sur cette fabrique, doit publier un travail qui sera attendu avec impatience.

Naples. — C'est à Capo di Monte que Charles III forma, en 1736, un atelier pour la fabrication de la porcelaine tendre, atelier dont les travaux n'ont rien de commun avec ceux de l'Allemagne, mais sont essentiellement nationaux; si la reine Amélie de Saxe était portée d'un vif intérêt pour les œuvres céramiques, Charles III ne lui cédait en rien et travailla même personnellement avec ses artistes.

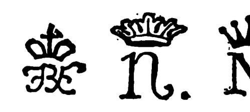
Les premières porcelaines de Capo di Monte sont une imitation si parfaite des plus fins produits japonais, qu'on peut méconnaître la nationalité de ceux qui ne sont point inscrits de ce signe le seul usité d'abord. Plus tard, une fleur de lis lui fut substituée; mais il faut apporter une saine critique dans l'examen des porcelaines signées ainsi, car les unes sont napolitaines et les autres espagnoles; les deux premières marques sont en bleu; l'autre est obtenue en relief au moyen d'un cachet.



Les ouvrages de style essentiellement napolitain se spécialisent par des formes un peu tourmentées et par des reliefs où figurent notamment des coraux, des coquillages et des plantes marines. Un salon du palais de Portici montre toutes les ressources que les artistes napolitains avaient su trouver dans la céramique pour la grande ornementation. Une console du Musée de Sèvres donnera une idée de ces décors à ceux qui ne peuvent accomplir le voyage de Naples.

On a relevé sur une figure de la collection Fortnum le nom du modeleur Giordano, et celui d'Apiello sous des statuettes de paysans et paysanes.

En 1759, lorsque Charles III quitta le trône des Deux-Siciles pour celui d'Espagne, il entraîna la plus grande partie du personnel de la fabrique, laissant à son troisième fils Ferdinand IV la succession de Naples et le soin de restaurer l'usine céramique. Que se passa-t-il alors? Le nouveau souverain était-il moins curieux que son père des travaux d'art? eut-il l'idée de faire faire de nouveaux essais? On trouve avec son chiffre, ou avec l'initiale couronnée du nom de la ville, des ouvrages tellement différents de nature et de style, qu'on les croirait sortis d'usines diverses. Cette charmante tasse inscrite du monogramme FRF (fabbrica reale Ferdinando) est la suite des traditions de Charles III; d'autres ouvrages de la même marque, à sujets de la comédie italienne sont d'une nature vitreuse singulière; enfin l'N couronné se voit souvent sur des porcelaines mixtes ou dures imitant le genre de Sèvres. Du reste, Ferdinand IV, dès son avénement, avait favorisé l'établissement de fabriques rivales de la sienne et fourni même des ouvriers pour assurer la réussite des travaux. Ceci hâta la ruine de Capo di Monte, qui succomba définitivement pendant les crises politiques de 1821.





Tasse en porcelaine de Naples. (Collection A. J.)

Espagne. — C'est dans les jardins du palais de Buen Retiro, à Madrid, que Charles III fit ériger les ateliers où il installa les trente-deux ouvriers et artistes amenés de Naples; là, dans le secret, et au moyen des anciens modèles, on continua la fabrication de porcelaines presque semblables à celles d'Italie et qui souvent, comme nous l'avons dit plus haut, n'en diffèrent même pas par la marque; il en est une pourtant qu'on peut croire spéciale à l'Espagne; ce sont deux C croisés, qu'il ne faut confondre ni avec le chiffre du comte Custine, ni avec la marque de Louisbourg.

Alcora. — Paraît avoir eu aussi sa fabrique? elle est mentionnée par de Laborde dans son *Voyage d'Espagne*. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que M. Charles Davillier a vu en Espagne le modèle en faïence d'un four à porcelaine avec cette mention : Modele de four

POUR LA PORSELENE NATURELE, FAIT PAR HALY POUR M. LE COMTE D'ARANDA. ALCORA, SE 29 JUIN 1756. S'il s'agissait de la porcelaine naturelle ou kaolinique, les essais de l'Espagne dans cette voie auraient précédé ceux de Sèvres.

GERONA. — MM. Marryat et Chaffers donnent sous cette rubrique une pièce qu'ils attribuent à Gerone près Milan ; nous nous demandons s'il ne s'agirait pas là d'une porcelaine espagnole faite pour la ville de Girone en Catalogne. En effet, le nom est écrit, non sous la pièce, mais au-dessous d'une armoirie dont le timbre porte une légende ainsi conçue : *Antesta muerte que consentir ouir j'un tirano*. Il ne nous paraîtrait donc pas impossible que ceci fût sorti de Buen Retiro.

B. — PORCELAINE RÉELLE OU DURE.

PORCELAINE DURE FRANÇAISE

FRANCE

L'invention de la porcelaine réelle ou dure est moins du domaine de l'industrie céramique que de la géologie : là, point d'efforts d'imagination, de création proprement dite ; il faut avoir la roche feldspathique ; le reste vient de soi. Aussi, en Allemagne comme en France, le vrai mérite des arcanistes a-t-il été dans la découverte de poteries nouvelles ; la porcelaine s'est produite naturellement le jour où, par hasard, des gens étrangers à la science ont mis la main sur l'argile cherchée.

STRASBOURG, 1721. — Dès 1719, un Allemand, natif d'Anspach, Jean-Henri Wackenfeld, transfuge des fabriques d'Allemagne, vint réclamer les secours des magistrats de Strasbourg pour élever dans cette ville une manufacture de porcelaine. Les premiers essais étant restés sans résultat, l'étranger s'associa à Charles-François Hannong, possesseur d'une usine à pipes, transformée alors en faïencerie. Mais l'accord ne fut pas de longue durée. Wackenfeld disparut, et Hannong resta seul en relation avec les autorités strasbourgeoises. En 1724, il obtenait déjà des produits, puisqu'il avait à les défendre contre des détracteurs ; deux ans plus tard, il offrait à la tribu des maçons, dont il était membre, trois douzaines d'assiettes, deux saladiers et trois grands plats en porcelaine fine et blanche.

Décédé le 29 avril 1739, il laissa son fils Paul-Antoine continuer l'œuvre commencée; celui-ci s'étant, à son tour, mis en relation avec un transfuge allemand, Ringler, et s'étant attaché un peintre du nom de Lowenfinck, put produire une bonne porcelaine dont le renom parvint jusqu'à Vincennes et suscita la jalousie des entrepreneurs; pour se mettre à l'abri de toute poursuite, Paul Hannong, réclamant le bénéfice de son invention, sollicita un privilége pour l'exploitation de la pâte dure; on le lui refusa; il offrit alors à Boileau de lui vendre le secret de sa fabrication, et un traité dans ce but fut passé le 1er septembre 1753. Mais l'arrangement n'ayant pu se conclure, un arrêt de 1754 obligea Hannong à détruire ses fours; c'est alors qu'il transféra son industrie à Frankenthal, dans le Palatinat.



Porcelaine dure de Strasbourg, par Ch. Hannong.
(Collection A. J.)

Plus tard son fils aîné, Joseph-Adam, resté propriétaire de la faïencerie de Strasbourg, se croyant couvert par l'arrêt du Conseil de 1766, reprit la fabrication de la porcelaine et la poursuivit jusqu'au moment où la mort du cardinal de Rohan, son protecteur, vint le jeter dans la ruine.

Toute cette porcelaine de Strasbourg avait-elle le droit de se dire française? On en pourrait douter, puisqu'elle était faite avec des matériaux étrangers au sol; telle fut même la cause de la rupture entre les Hannong et Sèvres.

Les premiers essais de Charles sont tellement vitreux, par excès de feldspath, qu'on les prendrait pour un verre; l'unique couleur décorante est un rouge d'or pâle et fluide. Une seule pièce, qui nous appartient, est marquée H; l'essai offert par nous à Sèvres est dépourvu de sigle.

H

La porcelaine de Paul-Antoine est beaucoup plus parfaite; assez blanche, elle est décorée de bouquets peints dans le style saxon; les filets du bord, généralement violets, font creux dans la pâte; les marques sont :

·*P*·*H*

un pot à crème à bordure d'or et semé de bouquets de fleurs détachées en vert rehaussé de brun porte avec le chiffre habituel un H en creux dans la pâte. Quelques spécimens particulièrement soignés de peinture et travaillés finement ont reçu

H *H*

la marque en creux par impression, des lettres PH. Nous avons vu cette même marque en creux sous des figurines auprès de la signature cursive appliquée en bleu.

Quant à Joseph Adam, il a fait tous les genres : le camaïeu avec animaux (Sèvres), les bouquets, etc. Ses sigles sont souvent accompagnés de numéros de série, comme pour la faïence : mais l'examen de ces marques révèle un fait assez curieux, c'est que les numéros appartiennent à deux séries; les premiers, appliqués en bleu, correspondent sans aucun doute au répertoire des formes, puisque c'est le potier qui les appliquait, avec la marque de fabrique, pour la cuisson au grand feu; les seconds, apposés en surcharge et en couleur, se rapportent à la série des décors et sont posés par les peintres.

Paris, 1758. — Le comte de Brancas-Lauraguais était un de ceux qui poursuivaient le plus obstinément le secret de la pâte dure, et il fut le premier à découvrir, dans les environs d'Alençon, un kaolin véritable. Cette roche imparfaite ne donnait qu'une porcelaine bise, mais assez fine pour se prêter aux reliefs les plus délicats, et le céramiste grand seigneur s'en servit d'abord pour formuler des médaillons en bas-relief dont la mie est excessivement serrée et l'émail inégal et granuleux; le premier en date est ovale et porte à mi-corps un paysan, dans le genre de Teniers, tenant une pipe et un pot de bière; de longs cheveux entourent sa figure riante vue de trois quarts et coiffée d'un chapeau mou orné d'une plume. Au revers est la date en creux : octobre 1764. Cette pièce appartient à M. Gasnault. Un autre médaillon circulaire, du Musée de Rouen, reproduit le buste de Louis XV par Nini; son émail un peu plus pur lui donne l'aspect d'un grès fin ou de certaines porcelaines de Frankenthal. Cette fois la date de septembre 1768 est accompagnée de deux signatures; l'une L B est celle de Lauraguais, l'autre composée des lettres L R serait-elle le chiffre du

modeleur? On sait que le comte employait un ouvrier du nom de Legay, mais il n'est pas impossible qu'il ait eu d'autres collaborateurs. Un médaillon du genre de celui de Rouen figure à Sèvres. Le catalogue d'Horace Walpole nous apprend d'ailleurs que Lauraguais avait fait une reproduction en statuette du Bacchus de Michel Ange.

Mais la sculpture n'était pas sa seule préoccupation et, comme l'indiquent d'ailleurs les mémoires conservés dans les archives de Sèvres, il prétendait reproduire avec une égale perfection les porcelaines décorées de la Chine, du Japon et des Indes. Une curieuse assiette appartenant à M. Jules Vallet est en effet décorée en émaux de relief de genre chinois; au pourtour sont trois bouquets de nélumbos assez fidèlement imités; dans le centre, sur un rocher émaillé d'un bleu tout particulier, s'élèvent des bouquets, l'un de myosotis chatironnés de rose, le second portant une grosse fleur déviée du style oriental et relevée de touches en rouge de fer, le troisième formé de bambous à feuilles vertes. Ce précieux spécimen signé du chiffre : LB est d'une pâte moins bise que celle des médaillons; son aspect et surtout les émaux qui la décorent nous ont permis de déterminer une tasse non signée qui nous appartient et que nous avions rangée parmi les essais; d'une porcelaine passable et assez bien travaillée, elle a été décorée à l'imitation des produits de la Compagnie des Indes. Les roses sont passablement copiées; mais une grande fleur, inspirée vraisemblablement par les chrysanthèmes orientaux, laisse percer une fantaisie qui ne permet pas de méconnaître une main française; les bords de la tasse et de la soucoupe sont de l'émail bleu qui formait le rocher de l'assiette décrite ci-dessus.

Certes on ne saurait dire que les porcelaines de Lauraguais sont irréprochables; pourtant il touchait à la solution du problème si ardemment cherché partout, et l'on s'explique son désespoir lorsque la marche des événements et les découvertes successives de Guettard et de Macquer vinrent lui enlever le fruit de ses labeurs et anéantir les rêves qu'il avait fondés sur la réussite de ses divers essais.

Le seul tort qu'on puisse lui reprocher, c'est d'avoir attaqué sans ménagement un savant, chercheur comme lui, qui venait au nom de l'intérêt public faire part à l'Académie d'une découverte réelle faite à la suite d'essais multipliés dus à l'initiative du duc d'Orléans, et aux

subsides qu'il accordait à ceux qui travaillaient dans son laboratoire de Bagnolet.

ORLÉANS, 1764. Gérault ne se contenta pas des deux pâtes céramiques exploitées depuis 1753 (voir p. 631); en 1764, selon ses déclarations, il commença à y joindre la porcelaine dure, après s'être rendu acquéreur d'une mine de kaolin de Saint-Yrieix-la-Perche. La mie de sa poterie est blanche, translucide et bien travaillée, et le décor riche; les plus beaux spécimens sont marqués d'un lambel d'or; il est simplement en bleu sous les services courants.

Quant à la statuaire, elle devait avoir un certain développement, si nous en jugeons d'après le personnel des sculpteurs, modeleurs ou réparateurs. Nous avons cité ailleurs Jean-Louis, qui commença les terres épurées; Bernard Huet, Jean-Louis Malfart, Pierre Renault, Toussaint Macherot et Claude Roger, travaillaient à la faïence et à la porcelaine. Des groupes importants en biscuit, d'autres mis en couverte et peints, sont indiqués comme productions courantes.

On a vu à l'Exposition universelle un beau pot à eau, de forme rare et à fond brun au grand feu, appartenant à M. Charles Davillier.

Bourdon fils, Piedor, Dubois et Le Brun succédèrent à Gérault. On trouve des pièces de Le Brun signées d'un chiffre LB cursif entrelacé, mis au moyen d'une vignette à jour.

BAGNOLET, 1765. — Le duc d'Orléans, possesseur d'un cabinet d'expériences à Bagnolet, y faisait travailler le chimiste Guettard; celui-ci parvint à découvrir le gisement kaolinique d'Alençon, connu déjà de Lauraguais, et ayant ainsi obtenu de la porcelaine dure, il la présenta, le 13 novembre 1765, à l'Académie des sciences, à l'appui d'un mémoire sur les éléments de la porcelaine réelle. Cette publication, combattue sans mesure par le comte de Lauraguais, donna une nouvelle direction aux efforts de l'industrie et fut le signal de la fondation de plusieurs usines.

GROS-CAILLOU, 1765. — Dès 1762, un Suisse, nommé Jacques-Louis Broilliet, avait déposé à Sèvres, avec la déclaration d'ouverture d'une fabrique, sa marque, qui devait être *L. B.* Mais son privilége était spécial aux creusets, cornues et autres ustensiles de chimie. Toutefois, vers 1765, il essaya de faire de la porcelaine dure allant au feu; en 1767, il n'avait pas encore réussi, et tout fait croire qu'il n'a jamais livré sa poterie au commerce.

MARSEILLE, 1765. — A cette date, Honoré Savy, faïencier de Marseille, demandait à étendre sa fabrication à la porcelaine; le 24 avril 1768, le ministre Bertin lui faisait répondre par l'envoi de l'arrêt restrictif de 1766, et du mémoire de Guettard. Retenu par les difficultés qu'on lui opposait, Savy ne produisit probablement aucune poterie translucide, bien qu'il soit désigné dans le *Guide Marseillais* comme fabricant de faïence émaillée et porcelaine.

MARSEILLE, 1766. — Joseph-Gaspard Robert, autre faïencier, fut plus audacieux ou plus heureux, car, lorsqu'en 1777, Monsieur, comte de Provence, visita Marseille, il trouva l'usine de Robert en pleine activité et put voir des vases de grandes dimensions ornés de sculptures en relief, des bouquets de fleurs et des services entiers commandés pour l'étranger.

La porcelaine de Marseille nous est connue par les exemplaires conservés à Sèvres et dans la collection de M. Charles Davillier; elle est blanche, bien travaillée et peinte avec talent de médaillons à personnages, de sites maritimes et paysages et de bouquets de fleurs très-élégants. La marque est comme pour les faïences, un monogramme composé d'un R avec un point sur le premier jambage, ou un R seul; nous avons rencontré celui-ci sur un sucrier blanc d'une belle pâte ayant une seule bordure dentée d'or. Une autre pièce, assez bien caractérisée comme porcelaine marseillaise, portait ce monogramme plus compliqué qui semble réunir les prénoms de Robert, bien que le G ne soit pas bien correct.

Il est un autre chiffre que nous possédons sur une théière assez élégante, à rubans et fleurs, dont nous avons vu plusieurs analogues, c'est le chiffre ci-contre. M. Chaffers affirme qu'on l'a relevé sur des pièces de décor marseillais incontestable, et il propose de le lire: Robert fils ou Robert frère. Nous n'avons jamais trouvé aucun document de nature à justifier cette lecture, et notre pièce, mince, très-vitreuse, diffère essentiellement des autres vases de Robert; nous persistons donc à penser que le chiffre FR n'est point expliqué et qu'il serait sage de le placer parmi les inconnus.

VINCENNES, 1767. — Un arrêt rendu le 31 décembre de cette année, en faveur d'un sieur Maurin des Aubiez, avait pour but de permettre à Pierre-Antoine Hannong d'essayer la porcelaine dure dont il n'avait pu vendre le secret à Sèvres; des épreuves eurent lieu effectivement, mais

elles n'aboutirent pas, et les intéressés fermèrent l'usine avant qu'il en sortît aucun produit marchand.

SÈVRES, 1768. — Parmi les établissements ambitieux de posséder la pâte dure, la manufacture royale doit occuper le premier rang ; n'ayant pu conquérir à prix d'argent le secret de Paul Hannong, elle le persécuta ; un second traité avec Pierre-Antoine fut annulé à défaut de l'indication en France de la matière première ; la même cause fit éconduire en 1767, Limprun, ouvrier transfuge de la Bavière, qui offrait de faire connaître la composition de la porcelaine allemande.

Enfin le hasard vint au secours de la France ; madame Darnet, femme d'un chirurgien de Saint-Yrieix-la-Perche, trouva dans un ravin une terre blanche et onctueuse qui lui parut propre à nettoyer le linge ; elle la fit voir à son mari, qui, plus versé dans les questions du moment, soupçonna que cette argile pourrait être celle qu'on cherchait. Il courut chez un apothicaire de Bordeaux nommé Villaris, qui reconnut le kaolin. On alla lever des échantillons qui furent transmis au chimiste Macquer, de Sèvres. Celui-ci se transporta à Saint-Yrieix en août 1765 et, après des expériences répétées, il put lire à l'Académie, en juin 1769, un mémoire complet sur la porcelaine dure française et montrer des types parfaits.

Les premiers produits de Sèvres, abondants en feldspath et très-translucides, ressemblaient tellement à la pâte tendre, que pour les distinguer, on imagina de les marquer du double L surmonté d'une couronne. La marque reproduite ici est relevée sur une fine tasse qui nous appartient et qui est uniquement décorée en or de relief du plus puissant effet. Nous avons trouvé cette autre signature sur une pièce peinte en couleurs polychromes de bouquets détachés d'une facture singulière et comme exécutés en hachures pour obtenir le modelé. Le chiffre royal est jeté cursivement en bleu sous couverte ; quant à la marque de peintre, tracée à côté en rose violacé, elle ne figure pas parmi les monogrammes connus. Ce semble être un M dont le dernier jambage formerait un b.

Ce qui établit une différence bien saisissable entre les deux produits, c'est la peinture : sur la pâte tendre, on l'a vu, les oxydes colorants pénètrent le vernis ; dans la pâte dure l'émail décorant reste à la surface et n'adhère que par le fondant ; de là plus de vigueur peut-être,

mais aussi plus de sécheresse et l'inconvénient de l'usure par le frottement.

Pendant la fin du règne de Louis XVI, les deux poteries translucides marchèrent à Sèvres à peu près au même rang ; il était réservé à Brongniart d'illustrer la pâte dure au détriment de la poterie artificielle. Les plus grandes pièces furent abordées ; la sculpture et la peinture s'unirent pour enrichir des vases gigantesques. Des plaques ayant jusqu'à 1^{m},25 sur 1 mètre furent livrées aux artistes distingués qui reproduisirent en couleurs inaltérables les fresques de Raphaël, les chefs-d'œuvre de van Dyk, du Titien et ceux de l'école moderne. La précieuse série de ces peintures est l'une des merveilles que renferme la manufacture et il y a lieu d'espérer que, dans la nouvelle organisation, on fera sortir ces curieux monuments des salles de vente où ils n'ont rien à faire puisqu'on ne veut pas les livrer au commerce, pour passer dans le musée céramique, où ils compléteront l'histoire de notre établissement national.

Nous avons dit, page 623, quel fut le système des marques de Sèvres de 1753 à 1792 ; de cette époque à 1800, la lettre d'année manque ; les lettres RF réunies en chiffre ou séparées, et placées au-dessus du mot : Sèvres, furent employées indistinctement jusqu'en 1799 ; à la fin de cette année, le chiffre républicain disparaît, le nom *Sèvres* écrit au pinceau subsiste seul. En 1801 (an IX) on met T9 ; en 1802 (an X) X ; en 1803 (an XI) 11.

Vers cette époque et pendant la période consulaire, une vignette à jour sert à imprimer en rouge les mots :

M. N.le
Sèvres

le signe —//— placé sous le nom indique 1804 ; en 1805, on lui substitue celui-ci /\, et, en 1806, cet autre ⇌ ; mais une nouvelle vignette le surmonte pour exprimer le commencement de l'ère impériale ; c'est :

M. Imp.le
de Sèvres

De 1810 jusqu'à l'abdication, l'aigle au vol abaissé remplace cette légende, et l'année est exprimée par un seul chiffre 1807-7, 1808-8, etc. ; en 1811, commence un autre système : *oz* pour 11, *dz* pour 12, *tz* pour 13, *qz* pour 14, *qn* pour 15.

En 1814, les Bourbons reprirent les deux L avec une fleur de lis au milieu et le mot Sèvres au-dessous ; 1816 et 1817 s'écrivent *sz*, *ds*, mais, en 1818, on reprend le chiffre 18, et la série numérale se poursuit ainsi.

Charles X, de 1824 à 1827, fit marquer de deux C croisés avec un X au centre et une fleur de lis en dessous ; de 1827 à 1830, le chiffre X disparut et la fleur de lis prit sa place.

Louis-Philippe, de 1830 à 1834, adopta un timbre avec cordon circulaire portant une étoile et le mot Sèvres, plus le chiffre annuel : de 1834 à 1848, le monogramme LP couronné succéda, subissant quelques légères variations.

Pendant la seconde ère républicaine, les lettres R F dans un double cercle reprirent cours.

L'aigle ou l'N surmonté de la couronne impériale s'imprimèrent en couleur sous les pièces de 1852 à 1870.

Aujourd'hui l'on a repris le chiffre républicain.

Voici, d'ailleurs, les marques des artistes de la période moderne qui ont particulièrement illustré la pâte dure.

AB Boullemier (Antoine), dorure.

AD Ducluzeau (Madame), figures, sujets.

AP. Poupart (Achille), paysages.

B Barbin (Farnçois), ornements.

B. r Béranger (Antoine), figures.

CD. Duvelly (Charles), paysage et genre.

D I. Didier, ornements.

F Fontaine, fleurs.

G.G. Georget, figures, portraits, etc.

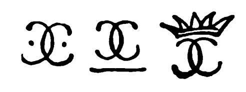
h.d.	Huard, ornements de divers styles.
J.A.	André (Jules), paysages.
J.E.	Julienne (Eugène), ornements.
L.B.	Le Bel, paysage.
L.G.	Le Gay (Ét. Charles), figures, sujets, portraits.
L.G.cé	Langlacé, paysage.
P.h.	Philippine, fleurs et ornements.
R.	Regnier (Ferdinand), figures, sujets.
S.S.p.	Sinsson (Pierre), fleurs.
S.W.	Swebach, paysages et genre.

NIEDERWILLER, 1768. — A cette date, le baron de Beyerlé livrait au commerce une porcelaine marchande faite avec le kaolin allemand, et dont les essais remontaient sans doute à une époque antérieure ; cette porcelaine blanche, bien travaillée, décorée avec goût, s'élève même parfois à un niveau égal aux ouvrages de l'usine royale ; les peintures y sont fines, des figurines surmontent certaines pièces, et des vases en biscuit, des statuettes et des groupes, montrent toute la force du personnel artistique de l'établissement.

Pendant la période du baron de Beyerlé, de 1768 à 1780, les produits sont rarement marqués ; sur l'un des plus distingués nous avons vu : *de Niederwiller*, quelques autres portaient le chiffre : *BN*

De 1780 à 1793, le général comte Custine devint propriétaire de

l'établissement, dont il confia la direction à François Lanfrey, habile manufacturier; la marque fut alors le chiffre de Custine:



Enfin quelques pièces remarquables de l'époque où Lanfrey acquit l'usine portent ces signes :



Nous avons vu, en 1759, Charles Mire, ou mieux Charles Sauvage, dit *Lemire*, désigné comme *garçon sculpteur ;* cet artiste distingué eut la plus grande et la plus heureuse influence sur la direction des travaux : ses figurines sont égales, sinon supérieures, à celles de Cyfflé, dont un grand nombre d'ouvrages fut exécuté à Niederwiller. Lemire a produit surtout des biscuits; ses plus petits groupes sont parfois vernissés et peints. Un groupe en biscuit porte imprimé en relief le nom de NIEDERVILLER.

Une marque de Niederviller, dont l'époque est difficile à déterminer, est cet N. Nous l'avons vu avec un C. Sur une tasse ornée d'une vue de Suisse, était écrit en or *Nider*.

ÉTIOLLES, 1768. — La manufacture de Sèvres possède deux pièces dures de cette usine, l'une marquée en creux du monogramme donné page 280, l'autre portant en toutes lettres *Étiolles*, 1770. *Pelloué*.

PARIS, FAUBOURG SAINT-LAZARE, 1769. — Cette date est probablement très-antérieure aux travaux réels d'une fabrique dont le fondateur est Pierre-Antoine Hannong. Il continua là, pour le compte de nouveaux associés, les essais tentés à Vincennes; renvoyé bientôt, il fut remplacé dans la direction par un nommé Barrachin, qui obtint de placer la manufacture sous le patronage de Charles-Philippe, comte d'Artois. Louis-Joseph Bourdon-Desplanches, successeur de Barrachin, fit, dès 1782, des cuissons au charbon de terre, et des vases obtenus par ce nouveau procédé furent exposés au château de Versailles. Les produits du faubourg Saint-Lazare se recommandent généralement par le bon goût et une exécution soignée.



Porcelaine dure du comte d'Artois. (Collection A. J.)

Les premiers travaux de Hannong sont traités dans le style saxon et marqués :

A partir de la protection du comte d'Artois, on adopte ses initiales, bientôt surmontées de la couronne de prince du sang; celles-ci s'impriment avec une vignette à jour. Nous possédons pourtant le même signe mis en bleu sous couverte.

CP

Par une singulière coïncidence, Charles-Philippe paraît avoir eu les mêmes velléités ambitieuses que Monsieur, comte de Provence; s'il n'a pas fait appliquer sur ses porcelaines les L croisés, marque du souverain, il a fait surmonter ses initiales C P de la couronne fermée de France. Cette usurpation d'emblème existe sur une pièce de la collection Paul Gasnault.

Les derniers propriétaires furent MM. Schmidt et Cie, Renard, Bourdon, Houet et Benjamin Schœlcher. On trouve des pièces marquées du nom de ce dernier.

LUNÉVILLE, 1769. — Paul-Louis Cyfflé, sculpteur ordinaire de Stanislas, duc de Lorraine et ci-devant roi de Pologne, obtint un privilége pour fabriquer une vaisselle supérieure, dite *terre de Lorraine* et des figurines en *pâte de marbre*. Chacun connaît les gracieuses statuettes signées en creux : *Cyfflé à Lunéville* ou *Terre de Lorraine*. On trouve parfois avec cette mention le nom des artistes collaborateurs de Cyfflé, tels que Léopold, François, etc.

VAUX, 1770. — Cette usine, concédée à MM. Laborde et Hocquart et gérée par un sieur Moreau, était située près de Meulan; nous ne connaissons pas ses produits.

BORDEAUX. Nous plaçons ici cette fabrique importante sans savoir précisément si elle est à son rang chronologique. Nous attendons à cet égard un travail depuis longtemps promis par un curieux bordelais, M. Henri Brochon.



Porcelaine de Bordeaux.
(Collection A. J.)

La porcelainerie de Bordeaux a été exploitée par un appelé Verneuille, et ce qui prouverait l'importance de ses travaux, c'est qu'il a eu trois marques différentes.

La première, imprimée sur une porcelaine fort belle, consiste dans deux V croisés. Entraîné par de séduisantes probabilités, nous avions attribué cette marque à Vaux; mais le doute n'est plus permis lorsqu'on connaît la seconde signature de Verneuille, qui est en cachet et qu'on trouve mêlée à la première dans quelques services. Une

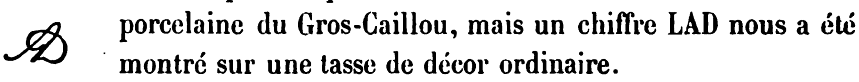
XX.



troisième qui nous est signalée consisterait en deux *épis* ou parapluies, imitant la signature de Locré. Ce signe ne nous est pas connu et peut paraître contestable.

Des échantillons de la porcelaine bordelaise existent à Sèvres; M. de Saint-Léon en possède des services entiers.

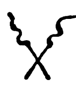
Gros-Caillou, 1773. Le sieur Advenir Lamarre avait déclaré ouvrir une manufacture qui marquerait AD. Nous n'avons rencontré aucune porcelaine du Gros-Caillou, mais un chiffre LAD nous a été montré sur une tasse de décor ordinaire.



Paris, faubourg Saint-Antoine, 1773. — Une autre déclaration faite par un sieur Morelle indiquait la signature M.A.P. Elle est encore à trouver.

Paris, rue de la Roquette, 1773. — Souroux, fondateur de cette usine, marquait d'un S. Nous avons vu quelques rares spécimens à fleurettes qui pouvaient lui être attribués. Ses travaux durèrent peu; il eut pour successeur Olivier, puis Pétry et Rousse qui plus tard transférèrent leur établissement rue de Vendôme.

Paris, la Courtille, 1773. — Fondée rue Fontaine-au-Roi par Jean-Baptiste Locré, cette usine avait pour but la grande fabrication dans le genre allemand. Ses premiers travaux sont en effet fort remarquables, et les poursuites de Sèvres purent seules arrêter l'élan des artistes. Les plus belles œuvres de Locré sont exposées au Musée céramique, où elles peuvent affronter toutes les comparaisons.



La marque déposée consistait en deux flambeaux croisés, très-bien indiqués sur les pièces primitives; plus tard ils se formulèrent ainsi :



En 1784, Locré s'associa à Russinger; celui-ci demeura seul en 1790, puis partagea la direction de l'usine avec Pouyat. On trouve des pièces datant de cette époque et marquées :

Pouyat
&
Russinger

D'après un renseignement de M. Adrien du Bouché, directeur du Musée de Limoges, cette nouvelle société aurait adopté pour marque deux épis. Nous avons trouvé ce signe sous de remarquables biscuits, signés en outre R (Russinger?). Mais, parmi les vases peints, nous voyons les épis sur des essais et sur des œuvres parfaites plus blanches de pâte que la porcelaine habituelle de la Courtille. La question nous paraît comporter encore une sérieuse étude.

En 1800, Pouyat demeura seul.

LIMOGES, 1773. — Massié, les frères Grellet et Fourneira obtinrent, le 30 décembre 1773, l'autorisation de créer cette usine, dont les remarquables produits sont marqués : C.D C.D ils pouvaient être exportés francs de droits; il fut même permis aux entrepreneurs, en 1774, de faire circuler leurs porcelaines dans l'étendue des fermes sans acquitter la taxe.

Le 15 mai 1784, l'usine fut acquise pour servir de succursale à Sèvres, sous la direction de M. Grellet jeune. M. Alluaud lui succéda en 1788.

Vendue plus tard par le gouvernement, elle a appartenu à MM. Baignol cadet, Monnerie et Alluaud.

LA SEINIE, 1774. — Le marquis de Beaupoil de Sainte-Aulaire, le chevalier Dugareau et le comte de la Seinie fondèrent cette fabrique, qui s'occupait particulièrement de la préparation en grand des pâtes à porcelaine. Les ouvrages livrés au commerce n'ont d'ailleurs rien de bien remarquable; leur marque LS ou LS est le chiffre :
en rouge au pinceau, ou le nom tout entier.

Une seconde usine a été transférée de la petite rue Saint-Gilles à la Seinie, par François-Maurice Honoré, qui lui donna pour directeur Anstett, qui sortait de chez Dihl.

PARIS, RUE DE REUILLY, 1774. Jean-Joseph Lassia, propriétaire de cette manufacture, devait en marquer les produits d'un L. La porcelaine qu'il voulait livrer au commerce devait résister au feu, et des épreuves faites en 1781, en présence de Cadet, Guettard, Lalande et Fontanieu, semblent établir qu'il avait réussi.

Nous ne connaissons pourtant aucun produit de Lassia, mais M. Marryat lui donne ce sigle : L.

PARIS, RUE DE LA ROQUETTE, 1774. — Vincent Dubois, dont l'établissement était connu sous le nom des *Trois levrettes*, a dû faire, pendant une dizaine d'années, de la porcelaine, puisqu'il fut l'un des réclamants contre l'arrêt restrictif de 1784. Ses ouvrages sont à chercher.

CLIGNANCOURT, 1775. — Pierre Deruelle déposa la déclaration d'établissement de cette usine en janvier 1775; sa marque devait être un moulin. Au mois d'octobre de la même année, il obtint le patro-

nage de Monsieur, frère du roi (depuis Louis XVIII) et signa du chiffre de ce prince.

Dès ses débuts, la porcelaine de Clignancourt est recommandable par la beauté de sa pâte et la grâce de ses peintures; ainsi, parmi les pièces produites pendant les neuf premiers mois et marquées au moulin, il en est déjà de fort remarquables.



Le Musée de Sèvres possède un curieux spécimen signé ainsi, au moyen d'une vignette à jour. Nous nous étions demandé d'abord si la lettre B n'était pas un signe chronogrammatique comme ceux de la manufacture de Sèvres; mais en voyant des pièces marquées à la vignette d'un grand B surmonté de la couronne de prince du sang, cette supposition tombait d'elle-même. Que signifie ce B? Il est difficile de le dire, les titres conservés dans la manufacture auraient pu seuls l'expliquer. Néanmoins les deux L croisés, imitation du chiffre royal, ne pouvaient durer; on y substitua ces autres signatures, dont la première est l'initiale du titre de Monsieur, et la seconde est composée des lettres L S X : Louis-Stanislas-Xavier; nous possédons celle-ci très-lisible, et surmontée aussi de la couronne de prince du sang. Nous avions placé parmi les marques inconnues une en bleu sans couverte tracée sous une pièce d'essai très-feldspathique, décorée d'un semé de bluets; aujourd'hui son attribution à Clignancourt ne fait plus doute; nous l'avons trouvée sous une assiette à fleurs imitation de Sèvres, qui portait en même temps cette inscription mise au moyen d'une vignette à jour : CLIGNANCOURT seulement la lettre M bleue est évidemment monogrammatique et son irrégularité est intentionnelle; le premier jambage barré par le haut forme un I qui se détache du reste beaucoup plus petit. Nous ne pensons donc pas qu'il faille y voir l'initiale de Monsieur. Moitte a succédé à Deruelle, y aurait-il là quelque allusion à son nom?





Porcelaine dure du comte de Provence.
(Collection A. J.)

PARIS, RUE DU PETIT-CARROUSEL, 1775. — En plaçant ici cette manu-

facture nous ne lui donnons pas sa véritable date; elle doit sans doute remonter encore plus haut. En effet, c'est sur le titre d'un roman historique de Monvel, publié en 1775, que l'auteur indique son adresse *rue du Petit Carrousel, au magasin de Porcelaine.* Cette rue, aujourd'hui détruite, tenait d'une extrémité à la rue Saint-Louis de l'Échelle, proche la rue Saint-Nicaise, et aboutissait à la place du Carrousel.

Les porcelaines de cette fabrique n'ont rien qui les distingue de leurs congénères; c'est une bonne marchandise courante où l'on trouve les divers décors du moment à fleurs semées, rinceaux, et surtout les bluets en quinconce mis en vogue par la porcelaine à la Reine. Aucun document n'avait été publié sur cette fabrique, que l'on croyait généralement appartenir aux dernières années du dix-huitième siècle; c'est M. Jules Vallet qui a mis les premiers renseignements en lumière. Voici d'ailleurs les marques diverses appliquées à la vignette dans l'établissement :

P C G	P^{t} Carousel Paris	P C G M^{tu} du P^{t} Carousel a Paris	P C G MANUFACTURE du Petit Carousel a Paris	P C G MANUF^{re} du Carousel a Paris

Les almanachs de commerce font connaître qu'en l'an VII (1798-1799), l'établissement était dirigé par la veuve Guy; un an plus tard, en l'an VIII, un sieur Guy, probablement Guy fils, avait la direction; on peut donc supposer qu'en 1775 Guy père, fondateur sans doute, était à la tête de l'usine; les trois initiales signifieraient alors : *Petit Carrousel Guy;* la seconde marque semble en effet indiquer cette subordination du nom de l'exploitant à celui de la fabrique; puis le chiffre aurait persisté dans sa forme, indépendamment du développement donné au reste de la légende.

Boissette-près-Melun, 1778. — Vermonet, père et fils, obtinrent un privilége de quinze années pour la production en ce lieu d'une porcelaine d'un blanc supérieur et pouvant être livrée à bas prix. Décorée généralement de bouquets de fleurs, cette poterie est en effet d'un beau blanc et bien travaillée; elle porte un B en bleu

B.. sous couverte. Nous l'avons observé sous diverses formes; celle-ci est toujours suivie de deux points.

Ile Saint-Denis, 1778. M. Laferté, ancien fermier général, paraît avoir été le propriétaire de cette usine; nous n'avons vu ni vases, ni vaisselle pouvant lui être attribués; mais il existe dans les galeries de Versailles deux bustes, l'un de Louis XVI, l'autre de Monsieur, datés de 1779 et 1780, et signés : *Grosse l'isle Saint-Denis;* l'établissement était donc important et pourvu d'artistes distingués. On sait d'ailleurs que la porcelaine de l'île Saint-Denis était courante, puisque dans une saisie opérée chez Nicolas Catrice, peintre de Sèvres, qui faisait de faux décors, on captura sept pièces de cette manufacture.

Paris, rue Thiroux, 1778. André-Marie Lebœuf, fondateur de cette fabrique, obtint de la placer sous le patronage de la reine. Beaucoup de services communs sont sortis de la rue Thiroux, mais les pièces de choix, et elles sont nombreuses, sont recommandables sous tous les rapports. Lebœuf avait établi le dépôt de ces porcelaines chez M. Granger, bijoutier de la reine, quai de Conti.


Porcelaine de la Reine. (Collection A. J.)

La marque habituelle est la lettre A couronnée, sigle de la reine Marie-Antoinette. Quelques pièces portent ce chiffre cursivement tracé au pinceau : sur d'autres il y a seulement un A en bleu sous couverte; ce sont certainement des ouvrages datant du commencement de la fabrique; plus tard l'A couronné s'applique en rouge au moyen d'une vignette à jour.

Les successeurs de Lebœuf furent les sieurs Guy et Housel; on trouve des pièces à leur nom exprimé ainsi : G. H. Rue Thirou a Paris

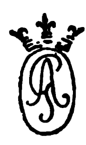
Guy était-il celui qui devait succéder à la veuve Guy au Petit-Carroussel? A la date qui correspond à ce changement Housel seul marquait à son nom ; il resta propriétaire de l'usine de 1799 à 1804.

On trouve quelques porcelaines modernes inscrites ainsi : LEVEILLE 12 RUE THIROUX

Paris, rue de Bondy, 1780. Établie sous la raison Guerhard et Dihl, cette manufacture est l'une des plus intéressantes de la fin du dix-huitième siècle; dès ses commencements, elle se place à la tête de

l'industrie et rivalise avec Sèvres, grâce aux connaissances chimiques et à la haute intelligence de Dihl. Placée sous le patronage de Louis-Antoine, duc d'Angoulême, elle échappe aux persécutions de l'établissement royal et peut produire des vases de grande ornementation, des biscuits et jusqu'à des bouquets de fleurs coloriées. Inventeur d'une palette minérale perfectionnée qui ne change point au feu, Dihl fait exécuter son portrait, en 1798, par le Guay, sur une plaque moyenne; en 1801, il veut aller plus loin et se fait peindre de grandeur naturelle par Martin Drolling sur une plaque de $0^m,60$ sur $0^m,50$. Il crée ainsi le genre où Sèvres devait s'illustrer.

Les premières marques de l'usine sont les suivantes, tracées avec une vignette à jour; une seule pièce nous a montré le nom *Dihl* en bleu sous couverte. Plus tard on trouve imprimé en rouge, avec un patron :





MANUFACTURE DE MONS[R]
LE DUC D'ANGOULÊME
A PARIS

DILH ET GUERHARD A PARIS	GUERHARD ET DILH A PARIS	MANUFACT[RE] DE DILH ET GUERHARD

M. Marryat et, après lui, M. Chaffers, ont donné une lettre tracée en bleu sous couverte comme la marque d'une fabrique qui aurait existé à Paris rue de Clichy; c'est simplement l'initiale du nom du duc d'Angoulême, protecteur de Dihl. Nous avons trouvé cet A sous une fort belle tasse à fond noir avec une bordure réservée ornée d'arabesques d'or; la soucoupe portait à la vignette :

A

M[r] de
Guerhard
et Dihl
Paris

Sceaux. Nous mettons ici à tout hasard et à son ordre de probabilité le seul spécimen en pâte dure de Sceaux que nous ayons rencontré jusqu'ici; c'est une grande tasse à bouillon, dite trembleuse, ornée de filets d'or et de bouquets de fleurs fort bien peints dans le genre de Sèvres et en émaux bien glacés. En dessous est la marque SP, Sceaux-Penthièvre, que nous avons déjà signalée sur des faïences particulières ou porcelaines tendres un peu jaunes.

SP

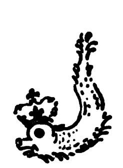
Paris, rue de Popincourt, 1780. Fondée par le sieur Le Maire, cette

usine fut achetée en 1783 par M. Nast père et transférée ensuite rue des Amandiers, où elle fut exploitée par MM. Nast frères.

On y a fait des biscuits remarquables et des pièces d'un très-riche décor. La seule marque que nous connaissions est le nom NAST, imprimé à la vignette.

Tours, 1782. Noël Sailly, aîné et jeune, ont exploité tour à tour cette usine, qui a peu produit. Nous ne connaissons aucun de ses ouvrages.

Lille, 1784. Leperre Duroo ouvrit cet établissement en vertu d'un arrêt du 13 janvier qui lui permettait de tirer en franchise de l'étranger les matières nécessaires pour alimenter le travail. En 1786, il obtenait de le placer sous le patronage du dauphin, et M. de Calonne le couvrait de sa protection spéciale. Ce qui attirait ces faveurs au nouvel industriel, c'est qu'il avait imaginé de se servir de la houille pour la cuisson. Une pièce du Musée céramique en fait foi ; elle porte : *Fait à Lille, en Flandre, cuit au charbon de terre, en* 1785. Le Perre fut appelé à Paris pour enseigner ses procédés ; mais les expériences qu'il tenta échouèrent par le mauvais vouloir des porcelainiers de la capitale. La porcelaine de Lille est belle, très-translucide et bien décorée ; les seul mots : *à Lille*, tracés au pinceau, sont de la première époque ; plus tard on y imprime avec une vignette la figure d'un dauphin couronné. Dans certains services, les deux marques sont employées simultanément avec une autre composée d'un W. Le dauphin en bleu sous couverte existe dans la collection Gasnault. A Leperre ont succédé Roger, Graindorge et Cie et Renaud.



Le Musée de Sèvres possède une pièce signée en rouge des lettres L. D. cursives entrelacées, près desquelles est une ancre. M. Riocreux y voyait le chiffre de Leperre Duroo ; nous n'osons accepter sans réserves cette attribution.

Paris, Pont-aux-Choux, 1784. Fondée d'abord rue des Boulets, faubourg Saint-Antoine, par Louis-Honoré de la Marre de Villiers, cette usine produisit une poterie assez fine et bien décorée dont la marque est ci-contre. Mais les sieurs Jean-Baptiste Outrequin de Montarey et Edme Toulouse, l'ayant acquise, la transférèrent rue Amelot, au Pont-aux-Choux, et la placèrent sous le patronage de Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans, le 6 août 1786 ; le chiffre adopté alors fut LP.

A partir de 1793, on mit simplement sous les pièces : *Fabrique du Pont-aux-Choux*.

Les produits de cette fabrique sont assez recommandables.

Outrequin et Toulouse cédèrent à un nommé Werstock, bientôt remplacé par Lemaire, qui eut pour successeur Caron et Lefebvre.

Il paraît y avoir eu au Pont-aux-Choux une autre fabrique exploitée successivement par Mignon, Kroel et Deuster. Elle existait antérieurement à 1784.

Paris, barrière de Reuilly, 1784. Henri Florentin Chanon, en établissant cette fabrique, déclara vouloir signer des lettres C H entrelacées. Le Musée céramique possède une pièce à décor d'arabesques marquée en rouge C H; un autre spécimen, existant en Angleterre, porte les mêmes lettre réunies en chiffre.

Saint-Brice, 1784. MM. Gomon et Croasmen possédaient là une manufacture de porcelaine et cristaux, dont les produits nous sont inconnus.

Saint-Denis en Poitou, 1784. Nous ne connaissons pas davantage les porcelaines que le marquis de Torcy demandait à fabriquer dans sa terre de Saint-Denis de la Chevasse, près Montaigu.

Valenciennes, 1785. Fauquez, propriétaire de la faïencerie de Saint-Amand, avait sollicité, dès 1771, l'autorisation de fonder une manufacture de porcelaine à Valenciennes; malgré le refus qu'il éprouva, il fit, en 1775, quelques essais en camaïeu, en vertu des autorisations générales. Enfin, le 24 mai 1785, il obtint une permission sous la réserve de cuire au charbon de terre; il s'associa alors un sieur Vannier et les travaux furent commencés. En 1787, la propriété de l'usine avait passé de Fauquez à Lamoninary, son beau-frère.

L'importance de l'établissement vient d'être révélée par une intéressante monographie de M. le docteur Lejeal; on y voit que Verboeckoven, dit Fickaert, sculpteur de premier ordre, y exécuta bon nombre de biscuits, dont une Descente de croix, excessivement remarquable. Parmi les autres collaborateurs de Lamoninary on peut citer Anstett, de Strasbourg; Joseph Fernig, peintre et chimiste; Gelez, Mester et Poinbœuf.



M. Lejeal considère comme de l'origine de la fabrique les rares pièces portant VALENCIEN; la seconde période est caractérisée par le chiffre composé des initiales de Fauquez, La-

moninary et Vannier ou Valenciennes. Enfin les lettres LV, Lamoninary Valenciennes ou Lamoninary Vannier, sont les plus fréquentes et se rencontrent sous cette forme :

Choisy, 1785. Fondée par un sieur Clément, cette usine appartenait, en 1786, à M. Lefèvre ; nous ne connaissons pas ses ouvrages.

Vincennes, 1786. Cette fabrique, qui paraît avoir appartenu dans le principe à M. Lemaire, fut protégée par Louis-Philippe, duc de Chartres (plus tard roi des Français), et dirigée par Hannong. Dès 1785, celui-ci, sans emploi et demeurant au château de Verneuil, à Dormans, avait demandé, par lettre du 28 juillet, l'autorisation de faire des essais de cuisson au charbon de terre ; on lui répondit que le gouvernement ne pouvait s'opposer à des tentatives utiles, et qu'il était libre de faire telles expériences qu'il jugerait convenables. Cette réponse n'était pas ce qu'il attendait, et c'est alors sans doute qu'il se mit au service de la nouvelle fabrique de Vincennes. On



trouve de lui, en effet, des pièces portant cette singulière marque, où figure l'h déjà employé au faubourg Saint-Lazare avec les pipes croisées. Ces signes sont sous une tasse et soucoupe d'essai, jaunie comme si elle avait cuit au charbon de terre. Cette curieuse pièce, appartenant à Jules Vallet, est décorée d'or, de guirlandes de feuillage et de fleurs détachées tout à fait dans le style du temps ; les pipes seules sont sous la tasse, l'h est sous la soucoupe ; or ce premier signe est expliqué par celui-ci placé sous une tasse de même style, appartenant à la collection Reynolds, et qui est accompagné au pinceau du chiffre L. P., première manifestation de l'ingérence du duc de Chartres dans les travaux, et de la protection qu'il allait accorder au nomade de la porcelaine. Ainsi, par déduction logique, l'h du faubourg Saint-Lazare conduit à celui de Vincennes, et la signature d'Hannong mène, par la transition indiquée sur la pièce de M. Reynolds, au chiffre du duc de Chartres, tracé sur une porcelaine qui a, en effet, tous les caractères de celle d'Hannong.



Porcelaine du duc de Chartres
(Collection A. J.)

Les produits en sont très-feldspathiques et décorés souvent en couleurs pâles ; des guirlandes de fleurs enlacées de rubans, des bouquets et fleurettes et des bordures d'or dentées

sont ce que l'on rencontre habituellement. La marque en bleu sous couverte, toujours très-négligée, est le chiffre couronné du prince :



PARIS, PETITE RUE SAINT-GILLES. Messire François-Maurice Honoré, escuyer, conseiller du Roy, quartenier de la ville de Paris, y fonda, vers la fin du siècle, une manufacture dont le jardin donnait sur le boulevard en face du parc et de l'hôtel Beaumarchais. L'établissement fut transféré plus tard à la Seinie près Saint-Yrieix. Le fils de M. Honoré s'adonna aussi à la fabrication de la porcelaine et s'associa à Dagoty.

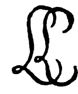
PARIS, RUE DE CRUSSOL, 1789. L'Anglais Potter forma, rue de Crussol, cet établissement, dit *du Prince de Galles;* il y introduisit le système des impressions céramiques, depuis longtemps essayé ailleurs, et la municipalité de Paris, émerveillée du prétendu progrès, réclama, par l'intermédiaire de Bailly, un privilége en faveur de l'étranger; les événements firent oublier la demande; le temps des priviléges était passé. Potter a signé en toutes lettres tantôt en or, tantôt en bleu, ses plus remarquables produits.

PONTENX ou PONTEINX (Landes), 1790. Nous plaçons ici à une date probablement postérieure à sa fondation un établissement fort intéressant dont l'existence nous avait été vaguement indiquée par la liste *nécrologique* des fabriques de porcelaine conservée dans les Archives de Sèvres; on y lisait : « Pontens (Landes), n'existe plus. » Ceci était écrit vers 1810 et pouvait être vrai ; mais l'importance de l'usine nous est révélée par de précieux spécimens qu'a bien voulu nous communiquer M. Henri Brochon, de Bordeaux. Ce sont quatre petits bustes représentant les Quatre Saisons ; la porcelaine en est blanche, fine, serrée de grain et l'émail, très-vitreux, est assez mince pour ne point engluer les reliefs. L'Hiver est un vieillard barbu, à la tête chauve, qui s'abrite sous une ample draperie ; le Printemps, gracieuse jeune fille à peine drapée d'une étoffe légère soutenue par une bandelette, est couronné de roses ; l'Été, les seins découverts, les cheveux retroussés sur un bandeau d'épis, sourit aux moissons dorées ; quant à l'Automne, l'auteur lui a donné cette physionomie faunesque, pleine de malice et de gaieté, qui convient pour exprimer l'effet des pampres qui surchargent son front. Ces petits bustes sont savamment modelés, d'un bon style et pleins d'animation. Sous les socles le sculpteur a mis son

nom et la date de son travail : *Ponteinx, Ce* 10 *Juin* (ou Jouin) 1790. *Klein*. Le nom est accompagné d'un paraphe.

Klein était-il le directeur de l'établissement ou l'un des artistes qui y étaient attachés? Peu importe; l'usine montée pour produire des ouvrages de ce genre devait avoir une certaine importance et il est plus que probable que la plupart de ses produits passent inaperçus parce qu'on les attribue à la fabrique centrale de la Gironde.

Cette longue énumération comprend-elle tous les établissements français? Non évidemment, et tous les jours on découvre des pièces dont l'origine reste indéterminée, bien que leur création touche pour ainsi dire aux temps actuels.



Chiffre en rouge sur des porcelaines courantes à fleurs, fonds de couleurs et camaïeux. La plupart des spécimens viennent du Midi.

Chiffre imprimé en rouge et se rapprochant de celui de Deruelle. Il sort certainement d'une usine parisienne. Nous nous sommes même demandé s'il ne serait pas la marque de l'un des membres de la famille Nast; mais la multiplicité des inscriptions en caractères courants semblerait indiquer que les habitudes de la famille ne la portaient pas au genre des chiffres. L'une des plus curieuses pièces signées du JNC est datée par son décor : des rubans tricolores enlacés à des lauriers forment des médaillons dans lesquels on a écrit en or : *la Nation, la loy, le Roy*.

Marque en rouge au pinceau; belle porcelaine à dessins d'or bruni.

E B Pot à bouquets et bordure d'or, genre Sèvres.

Porcelaine du genre des petites fabriques de Paris.

A o M. En creux dans la pâte; soucoupe à fond rouge avec réserves ornées d'insectes; au pourtour des feuilles d'acanthe sur fond vert — fabrication récente; la pièce a cuit suspendue.

Assiette découpée au pourtour, et à bouquets dans le genre de la Saxe.

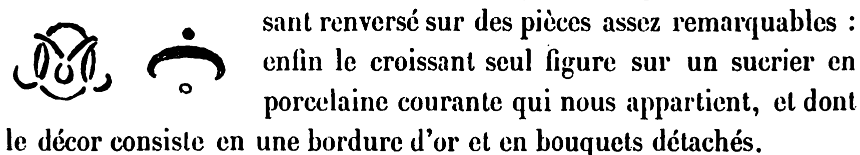
L 23 Marque en creux sous une tasse décorée de papillons.

D et Cie a Paris — Tasse à lustre cantharide avec réserve peinte d'un paysage avec un pont. Dans une partie sombre l'artiste a gravé son initiale à la pointe : M. Sur le pont est écrit : *Near her J am happi.*

L'CLC — Pot à eau et sa cuvette à guirlandes et fleurettes, même genre.

Assiettes à riches bordures, avec paysage et animaux dans le style de Berghem. M. Riocreux attribuait cette marque à la fabrique de Fontainebleau ; il y voyait une allusion aux carpes historiques de la pièce d'eau du château.

Tête-à-tête en belle porcelaine genre Sèvres, renfermé dans une boîte à compartiments ; on annonce qu'il a appartenu à la reine Marie-Antoinette ; il est accompagné d'accessoires en orfévrerie. Nous avons retrouvé cette marque accompagnée d'un crois-



sant renversé sur des pièces assez remarquables : enfin le croissant seul figure sur un sucrier en porcelaine courante qui nous appartient, et dont le décor consiste en une bordure d'or et en bouquets détachés.

Service en belle porcelaine décorée d'une bordure et d'armoiries en or qui ont été usées à la Révolution (famille Le Noir). La marque est peinte en beau bleu. Nous l'avons retrouvée en or sous une petite figurine coloriée que son aspect eût pu faire attribuer à l'Allemagne.

Pièces à guirlandes, bouquets et rubans : M. Ch. Davillier, leur trouvant d'étroites analogies avec la porcelaine de Marseille, les a attribuées à ce centre. Le fait ne nous paraît pas démontré.

•C• — Porcelaine à bouquets, genre à la Reine : marque en rouge. Faut-il y voir un C, ou ne serait-ce pas plutôt le croissant renversé figuré plus haut?

Ve M & C — Porcelaine à bluets genre de la porcelaine à la Reine.

H & C — En rouge à la vignette ; décor de bouquets détachés.

ms — Soucoupe à décor bleu imitant la porcelaine commune de Tournay.

SMD Tasse et soucoupe fond rose à bordures de fleurs : porcelaine commune, de la fin du siècle.

V Porcelaine française à bouquets de fleurs genre Saxe. Essai.

Nous devons indiquer ici quelques fabriques modernes, ressortant dès lors du cadre que nous nous sommes tracé, mais dont il importe au moins de signaler l'existence.

Paris, faubourg Saint-Denis, 92, Bernard et Cie, Le Cointre et Cie, Lefèvre, Lebourgeois.

Paris, faubourg Saint-Denis, 168, Latourville et Cie, Fleury, Flamen-fleury.

Paris, rue de la Pépinière, 16, Chevalier frères, Marchand, Fourmy, Potter et Cie, Tregent.

Paris, rue de Charonne, Lévy et Cie, Pressinger, Massonnet, Dartes frères, ceux-ci transportent l'établissement de la Roquette, 90.

Paris, rue de la Roquette, 98, Robillard.

Paris, Montparnasse, rue Notre-Dame-des-Champs, 12, Roger, Dagoty, Dagoty et Honoré. On trouve des pièces marquées : P. L. Dagoty & E. Honore a Paris

et d'autres signées cursivement : Ed. Honoré & Cie à Paris.

Paris, Petite-Pologne, rue du Rocher, 12, Betz et Cie, Nicolet et Greder, Réville, Pérès.

Paris, Butte de Belleville, Pétry, Guy, Desfossés.

Paris, rue de Popincourt, 58, Cœur d'Acier, Dartes aîné. On trouve des pièces de Cœur d'Acier, marquées d'un cœur.

Paris, rue Baffroy, Dubois-Hannong.

Paris, rue Baffroy, 32, L'Hote.

Paris, rue Neuve Saint-Gilles, Lortz, Rouget, Savoie, Le Bon, Honoré.

Paris, rue des Marais, Toulouse, Mercier.

Paris, rue Folie-Méricourt, Cremière, Freund.

Paris, rue des Récollets, 2, Després, *camées*.

Paris, rue Ménilmontant, Cossart.

Paris, rue de Crussol, Constant, *fabrique de biscuit*.

Versailles (Seine-et-Oise), Panckoucke, Roger, Teingout.

Châtillon (Seine). Roussel et Cie, Lortz, Rouget.

Choisy-le-Roi (Seine). Leilletz, marque à la vignette :

Fontainebleau (Seine-et-Oise), Benjamin, Baruchweil; M. Riocreux attribue à cette usine la marque au poisson figurée plus haut.

Montereau (Seine-et-Marne), Hall.

Lorient (Morbihan), Hervé, Sauvageau.

Bourbonnais, Sinetti, Deruelle fils.

Valognes (Manche), Lemarrons et Cie, Joachim, Langlois; celui-ci a transféré son établissement à Bayeux.

Caen (Calvados), Mallet, Thierry. La marque est le nom de la ville à la vignette.

Gournay (Seine-Inférieure), Wood.

Nantes (Loire-Inférieure), Decaen.

Vierzon (Cher), Klein, Pétri et Ronsse.

Colmar (Haut-Rhin). Les almanachs de commerce mentionnent dans cette localité une manufacture de poêles en faïence; mais on y a fait de la porcelaine, ce que démontre un charmant pot à crème de la collection Gasnault signé en or : *Colmar*.

PORCELAINE DURE ÉTRANGÈRE

ALLEMAGNE

Meissen en Saxe. — Concilier l'ordre et la logique des faits, c'est ce qu'il y a de difficile dans un travail du genre de celui-ci; prendre pour base de classification la date des usines allemandes ou leur position géographique, ce serait ouvrir un chaos où le chercheur se perdrait infailliblement. Qu'on nous permette donc d'adopter un moyen terme, et, en conservant les groupes nationaux, de débuter par l'invention réelle de la poterie kaolinique.

L'Allemagne, comme la France, rêvait porcelaine; seulement là-bas ce n'étaient pas les céramistes qui cherchaient, mais les alchimistes; Jean-Frédéric Bottger, fils de l'un d'eux, travaillait si ardemment, que le bruit de ses découvertes supposées parvint jusqu'à Frédéric-Auguste Ier, électeur de Saxe qui le fit enlever et détenir près de lui.

Bottger manipulait, et si l'or n'arrivait pas, la crainte et le découragement approchaient à grands pas : en effet, l'électeur croyait avoir

été pris pour dupe, et afin de s'assurer de la valeur réelle de son adepte, il lui donna pour adjoint et surveillant Ehrenfried-Walther de Tschirnhaus. Ce savant distingué avait aussi cherché l'or; donc il ne croyait plus aux arcanes; mais frappé de la bonne foi de son compagnon, il voulut l'aider par tous les moyens possibles. Celui-ci se plaignait de n'avoir pas de creusets assez réfractaires; Tschirnhaus mit à sa disposition une argile rouge d'Okrilla, dont il fit bientôt une poterie rouge ou brune charmante, résistante, et dont le seul défaut était d'exiger un polissage à la meule ou l'adjonction d'une couverte. L'électeur fut si enchanté de cette découverte, qu'il oublia l'or et fit qualifier la nouvelle poterie du nom de *porcelaine rouge*. En même temps il voulut que tous les efforts fussent dirigés vers la recherche de la poterie chinoise.



Pot pourri, porcelaine de Saxe.
(Collection de M. le duc de Martina.)

Là encore le hasard devait servir le progrès. Un jour Bottger sentant que sa perruque avait un poids plus qu'ordinaire, examina la poudre qui la couvrait et vit qu'on avait substitué une poussière minérale à la fécule ordinaire; ayant appelé son valet de chambre, il apprit que, depuis peu, un certain Schnorr avait trouvé cette poudre dans les environs d'Aue et la faisait vendre partout. Essayée au laboratoire, elle fut reconnue par Bottger pour le kaolin; la porcelaine dure était trouvée.

Ceci se passait en 1709; l'électeur prit immédiatement possession du gisement kaolinique; l'usine renfermée dans l'Albrechtsburg de Meissen devint une forteresse où personne ne pouvait pénétrer; les ouvriers devaient *jurer de garder jusqu'au tombeau* les secrets qu'ils auraient pu découvrir.

La grande préoccupation de Bottger, c'était d'obtenir une pâte aussi blanche et aussi parfaite que celle de la Corée; il y parvint du premier coup et produisit des pièces à décor archaïque si exactement imitées qu'on hésite souvent à les déclarer européennes. En 1719, ce céramiste

PLANCHE XII

SAXE

PORCELAINE

AIGUIÈRE A RELIEFS, FIGURES EN CAMAIEU VIOLET

(Conf. page 675)

COLLECTION DE M. LE DOCTEUR PIOGEY





F° Liénard Imp.





mourut âgé de trente-cinq ans et plus usé par les excès que par les travaux. Horold lui succéda comme directeur et imprima une nouvelle impulsion au goût artistique ; le style européen fut inauguré ; Kandler, sculpteur habile, imagina vers 1731 de faire courir sur les vases des guirlandes en relief, puis il y joignit des figures ; le peintre Linderer exécutait les oiseaux et les insectes que tout le monde admire encore.

La guerre de Sept ans interrompit l'élan du progrès ; lorsque revint la paix, il fallut de grands sacrifices pour rétablir les choses. Dietrich, professeur de peinture à Dresde, prit la direction artistique ; les sculpteurs Luch, de Frankenthal, Breich, de Vienne, et François Acier, de Paris, prêtèrent leur secours ; le dernier, venu vers 1765, introduisit le style de Sèvres auprès des productions allemandes. Dès lors une nouvelle ère de succès fut ouverte, et la réputation des porcelaines de Saxe devint européenne.



Pièce d'un service de Saxe.
(Collection de M. Léopold Double.)

Le style des travaux saxons n'a pas besoin d'être décrit ; chacun connaît les vases à composition rocaille exubérante, les surtouts, les candélabres gigantesques et les girandoles luxueuses surchargées de fleurs coloriées ; on connaît également les figures et les groupes finement modelés et peints avec un soin minutieux ; nous passons donc à la description des marques, qui peut aider à déterminer des époques.

Dès la découverte de la pâte dure, les pièces commandées par le roi furent signées : *Augustus Rex ;* vers 1712, apparaissent les lettres K. P. M. ou M. P. M. *Königlich porzellan Manufactur ; Meisner porzellan Manufactur :* manufacture royale de porcelaine ; Manufacture de porcelaine de Meissen.

Les ouvrages livrés à l'extérieur portaient d'abord un signe allégorique, la verge d'Esculape, par allusion à la première profession de Bottger ; en 1712, on y substitua deux épées croisées tirées des anciennes armoiries de la Saxe ; l'électeur portait ces

deux épées comme grand maréchal du saint-empire. Pendant toute cette période, les porcelaines étaient peintes dans le goût oriental archaïque.

En 1720, Horold modifia ainsi les épées; il introduisit un premier décor sino-allemand à riches bordures d'or, où dominent un violet intense et un rouge de fer vif, puis vinrent les peintures de sujets et paysages, les oiseaux, insectes et bouquets, en un mot, ce genre spécial que toute l'Europe imita.

Le roi, voulant imprimer une impulsion toute particulière à l'usine, en 1778, prit personnellement la direction des travaux; alors les épées reparurent sous leur première forme avec un point ou un petit cercle entre les deux poignées.

En 1796, un nouveau directeur, Marcolini, fut nommé; il remplaça le point par une étoile. Cette période est une véritable décadence; la porcelaine, toute commerciale, n'a plus rien de son ancienne perfection.

Les curieux doivent faire attention à ceci : lorsque des pièces défectueuses étaient mises au rebut, on biffait les épées par un trait creusé à la meule. Beaucoup de ces porcelaines ont été recueillies et décorées par des faussaires.

Aujourd'hui, au surplus, l'usine elle-même contrefait ses anciens produits et ses anciennes marques.

BRUNSWICK

Fürstenberg. — Un ouvrier transfuge de Höchst fonda cette fabrique en 1750; mais, surpris par la mort, il fut remplacé par le baron von Lang, chimiste distingué, qui mena l'entreprise à bonne fin, sous le patronage du duc de Brunswick.

La porcelaine de Fürstenberg est blanche, bien peinte et très-voisine de celle de Berlin; la marque est un F cursif ou celui-ci :



Neuhaus. — Von Metul, ouvrier de Fürstenberg, essaya avec deux de ses camarades d'ouvrir une usine; il fut découvert et chassé du Brunswick.

Hoxter. — Le peintre de fleurs, Ziesel, ouvrit une porcelainerie dans cette ville et ne réussit pas.

Un appelé Paul Becker s'établit à son tour et abandonna la fabrication par suite d'un traité avec le duc de Brunswick.

NASSAU

Höchst-sur-le-Mein. — Vers 1720, Gelz, de Francfort, essaya de transformer sa faïencerie en usine à porcelaine et il était sur le point d'échouer, lorsqu'un transfuge de la manufacture de Vienne, Ringler, vint lui apporter son aide et, entre autres choses indispensables, le plan des fours autrichiens. Cependant Ringler se montrait excessivement réservé, portant toujours sur lui les papiers renfermant ses secrets céramiques. On l'enivra pour lui soustraire ses trésors, on copia ses notes à la hâte et, avec ce butin plusieurs s'enfuirent pour aller vendre le fruit de leur larcin.

Gelz et Ringler continuèrent à travailler ensemble et, en 1740, sous l'électorat de Jean-Frédéric-Charles, archevêque de Mayence, leur porcelaine avait acquis toutes ses qualités. Emmerich-Joseph, dernier électeur, donna, en 1762, une nouvelle impulsion à la fabrique devenue propriété de l'État. C'est alors que Melchior, modeleur célèbre, fit des figures égales en mérite à celles de la Saxe. Une Vénus de la collection de M. le duc de Martina est un chef-d'œuvre ; Melchior l'a signée en toutes lettres; sa signature se retrouve encore sur un médaillon en biscuit de la collection de Sèvres. Plus tard, cet artiste disparut et fut remplacé par Ries, qui laissa tomber les bonnes traditions; ses statuettes, sans proportion, furent ironiquement qualifiées de *porcelaines à grosses têtes*. L'invasion des Français, commandés par Custine, acheva en 1794 la ruine de l'établissement.

La marque de Höchst consiste dans une roue à six rayons tirée des armoiries de l'archevêque de Mayence; elle est tracée parfois avec beaucoup de soin et plus souvent très-cursive. Quelques services des bas temps portent la roue surmontée de la couronne électorale.

HESSE-DARMSTADT

Kelsterbach. Busch, céramiste saxon, éleva cette usine pendant la guerre de Sept ans, de 1756 à 1763. Sa marque ne nous est pas connue.

HESSE-ÉLECTORALE

FULDA. — A la même époque, Arnandus, prince-évêque de Fulda établit, près de son palais, une fabrique remarquable dont les produits étaient presque entièrement destinés à son usage et à celui des dignitaires qui l'entouraient. Son successeur Henri de Buttler, trouvant la charge trop onéreuse, abandonna l'entreprise en 1780.



La porcelaine de Fulda est souvent très-belle; elle est marquée de ce chiffre, qui signifie : *fürstlich fuldaisch :* appartenant au prince de Fulda. Les groupes et figures ne portent souvent qu'une simple croix.

CASSEL. — Vers 1763, dit-on, un ouvrier de Ringler monta une usine dans cette ville. Les produits, s'ils existent, sont inconnus. On lui attribue pour marque un cheval courant que nous n'avons vu qu'une fois.

Nous entrons ici dans une contrée particulière qui a sa porcelaine spéciale, due aussi à une découverte fortuite; en 1758, une vieille femme se présenta chez le chimiste Macheleid, à Rudolstadt, et lui proposa une poudre propre à sécher l'écriture. Le jeune Henri, sorti récemment des écoles d'Iéna, se trouvait chez son père, et, poussé par la curiosité, il expérimenta cette poudre, qu'il reconnut bientôt pour du kaolin. En 1759, il avait obtenu des porcelaines qu'il présenta au prince de Schwartzbourg, et la Thuringe fut bientôt en possession d'une nouvelle industrie.

SAXE-COBOURG-GOTHA

G

R

GOTHA. — Manufacture fondée en 1781, par Rothenberg : ses produits sont imités de ceux de Berlin ; la marque primitive est un *G* ou le mot *Gotha* traversé par une barre verticale. Transférée en 1808 à Henneberg, elle a adopté pour signature un R capital romain.

WALLENDORF. — Greiner et Hamann ont fondé cette usine en 1762. Sa marque est douteuse ; les uns veulent que ce soit le trèfle des Greiner, les autres un double W.

ARNSTAD. — Marryat lui attribue des pièces marquées du signe

donné p. 685 (voir plus loin Wesp). Ce sont des produits plus qu'ordinaires qu'il n'y a pas lieu de se disputer.

Ohrdruf, Posneck et Eisenberg ont eu aussi des fabriques éphémères.

SAXE-MEININGEN

Limbach. — Fabrique fondée en 1760 par Gothelf Greiner et encouragée en 1762 par le duc Antoine-Ulrich ; elle fut bientôt insuffisante pour satisfaire aux commandes, et on y réunit Closter-Veilsdorf et Grosbreitenbach.

La marque de Limbach est un L ou cinq lunules surmontées d'une croix; on lui attribue aussi deux L croisés sous cette forme : nous avons relevé ce signe sous de jolies porcelaines à vues panoramiques exécutées en camaïeu bistré.

Kloster-Veilsdorf. On ignore la date de fondation de cette usine; avant sa réunion à Limbach, elle semble avoir signé de ce chiffre qui pourtant est fort douteux.

Anspach. — On attribue à ce centre des porcelaines assez communes marquées d'un A très-cursif.

Rauenstein. — On y a fait des pièces de service dont la signature est R...n en bleu, souvent avec d'autres lettres.

Hildburghausen. — Un certain Weber y a travaillé, dit-on, vers 1765. Nous ne connaissons ni les produits, ni la marque de ce centre.

SCHWARTZBOURG

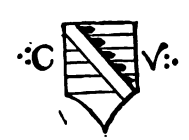
Grosbreitenbach, près de Rudolstadt. Cette fabrique avait déjà une très-grande importance quand le duc Antoine-Ulrich l'acquit pour la réunir à Limbach. Sa marque était une feuille de trèfle. Quelques auteurs prétendent que cette même feuille tracée cursivement appartient aux usines réunies; nous l'avons vue sur des services qui portaient en même temps deux pipes.

On trouve assez fréquemment des pièces allemandes à sujets mythologiques ou à simples ornements signées d'un signe composé d'une flèche traversant la lettre G. On est à peu près d'accord aujourd'hui pour restituer ce signe à Grosbreitenbach.

Ilmenau est encore une des usines fondées par Greiner et Hamann et qui vint se confondre dans le grand centre de Limbach.

Rudolstadt. — C'est là que parurent les premiers essais de Macheleid. Monta-t-il une fabrique? Nous l'ignorons, mais on attribue à Rudolstadt des porcelaines marquées R, ou encore de cette fourche seule ou de deux fourches croisées.

Sitzerode, Volkstadt. — En 1759, Macheleid monta à Sitzerode une usine transférée en 1762 à Volkstadt par un marchand d'Erfurt appelé Nonne, qui s'en était rendu acquéreur et qui donna aux travaux un développement considérable. Vers 1770, elle fut reprise par Greiner, et reçut encore une impulsion plus puissante. La marque habituelle est composée des lettres C V séparées ou réunies en chiffre. On avait d'abord attribué cette signature à Closter-Veilsdorf, mais, comme elle accompagne très-souvent l'écusson de la Saxe, il demeure hors de doute aujourd'hui qu'elle doit être restituée à Volkstadt.



Ratisbonne. — Regensburg en allemand. On attribue à cette ville la marque R g, qu'on trouve quelquefois sous des porcelaines thuringiennes. M. Reynolds la possède sous des tasses décorées de paysages en camaïeu bistré; nous l'avons vue dans la collection Jules Vallet appliquée à des pièces à décor ornemental.

REUS

Géra. — Ce n'est pas à Géra même, mais au village de Underhausen, voisin de cette ville, que la fabrique avait son siége. M. Chaffers annonce qu'elle a été fondée vers 1780 et que sa marque est un G cursif; d'autres auteurs donnent le G allemand. Dans tous les cas, ces signes datent des premiers temps et remontent plus haut que 1780. Vers la fin du siècle, l'usine appartenait à MM. Schenk et Loerch, qui ont produit de jolis services à corbeilles de fleurs quelquefois entourées d'un fond jaune pur; ils les marquaient :

Ronneburg. — Cet établissement, très-ancien et fort peu connu, se spécialisait dans la fabrication des têtes de pipes ornées de riches peintures; un grand nombre d'artistes y était attaché, et si le nom de Ronneburg est ignoré chez nous, il est fort estimé chez les étudiants de la Germanie.

GRAND-DUCHÉ DE BADE

BADE. La veuve Sperl éleva, vers 1753, cette usine en employant des ouvriers sortis de Höchst. La porcelaine est fort belle et marquée, souvent en or plein, de deux fers de hache opposés par le tranchant.

On a relevé aussi les haches d'or sous des figurines représentant en porcelaine coloriée, la Sculpture, l'Architecture, la Peinture et la Poésie.

WURTEMBERG

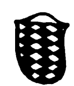
LOUISBOURG. Fondée en 1758 par Ringler, transfuge de la manufacture de Vienne, cette fabrique fut encouragée par Charles-Eugène, duc de Wurtemberg. Elle produisit des ouvrages soignés, quoiqu'un peu moins blancs que ceux de Meissen et de Vienne, et qui se recommandent par un décor sage et bien composé. Elle fit aussi des groupes et figures en porcelaine peinte qui n'ont rien à envier à la plupart des produits similaires de la Saxe. La marque habituelle est formée d'un double C surmonté de la couronne fermée et qui se distingue ainsi du chiffre du comte Custine, de Niederviller. C'est cette marque qui a valu, dans le commerce, le nom de Kronenburg, ville de la couronne aux porcelaines de Louisbourg. Mais le Wurtemberg n'a pas eu que cette seule marque. Nous avons rencontré de fines tasses à fleurs portant en bleu un L couronné ou l'L seul, initiale du nom de la ville.

Une autre marque consiste dans un écusson chargé de trois ramures de cerf, ou dans une ramure seule, quelques pièces ne portent que celle-ci; sur d'autres l'écu marque la soucoupe et la ramure la tasse. M. Chaffers pense que ces divers signes appartiennent à la dernière époque de la manufacture. Nous les avons rencontrés sur de fort beaux spécimens bien caractérisés pour être du siècle dernier.

Bien que Charles-Eugène fût mort en 1793, les deux C croisés ont été en usage jusqu'en 1806; plus tard on y a substitué le chiffre TR et en 1818 WR, toujours sous la couronne.

BAVIÈRE

NEUDECK-NYMPHENBOURG. Fabrique fondée en 1754 par le faïencier Niedermayer avec la protection du comte de Haïnshausen; Ringler y fut attaché, et bientôt l'électeur Maximilien-Joseph en devint le patron. En 1758, on transféra l'établissement à Nymphenbourg. Les produits de cette usine sont remarquables; les ors sont beaux, les couleurs vives et bien glacées; les paysages de Heinzmann et les sujets d'Adler sont justement estimés. Un autre peintre, G.-C. Lindeman, a signé une pièce de la collection de M. Reynolds. Les plus anciens produits portent pour marque une étoile formée de deux triangles et ayant à chaque pointe des signes de l'ancienne alchimie. Plus tard on y a imprimé en creux un écusson



au fuselé de Bavière, qui est d'azur et d'argent. Quelquefois il est tracé en bleu au grand feu.

FRAKENTHAL. Nous avons dit, page 647, comment Paul Hannong, chassé de Strasbourg, vint offrir ses services à Charles-Théodore, qui favorisa l'établissement d'une manufacture de porcelaine, et en devint bientôt acquéreur. La rapidité du succès de l'usine Palatine s'explique par la beauté de ses produits; s'ils sont un peu inférieurs par le blanc aux porcelaines de Saxe, ils ne cèdent point en élégance et en richesse de décoration à ces célèbres ouvrages. Les groupes sont d'un bon goût et d'un dessin châtié; les peintures ont une pureté de ton et de facture recommandables, tout en conservant le style allemand. Nous avons observé certaines assiettes à fond de bois veiné et à dessin trompe-l'œil au centre tout à fait semblables au spécimen de faïence de Niederviller que nous avons figuré page 466.



Pièce d'un service de Frankenthal.
(Collection de M. Jules Michelin.)

Les marques donnent d'ailleurs une sorte d'histoire chronologique de l'établissement; sous Paul Hannong, le lion rampant du Palatinat est tracé en bleu et accompagné parfois du monogramme de Hannong.

Lorsque Joseph-Adam succède à son père, il trace, auprès du même lion, le chiffre JAH. Lorsque l'électeur Charles-Théo-

dore devient possesseur et protecteur de l'usine, c'est son chiffre couronné qui devient la marque officielle. Plus tard, maître de toute la Bavière, il y a substitué un cachet rond fuselé.



Ce chiffre cursif, qu'on trouve seul sur quelques petites pièces, avait été lu à l'envers et attribué à Closter-Weilsdorff.

Anspach. L'usine de cette ville paraît avoir été montée, en 1718, par des ouvriers transfuges de la Saxe; elle a duré très-peu et ses produits, assez fins, sont marqués d'un A tantôt seul, tantôt placé sous une aigle tracée cursivement.

Bayreuth. Ce nom, accompagné de la date de 1744, se trouve en or sous une coupe décorée d'une vue de la ville avec personnages en costumes de la fin du dernier siècle. On lui attribue aussi ce chiffre que nous avons trouvé sur une tasse décorée en bleu du fuselé bavarois.

PRUSSE

Berlin. Les commencements de la porcelaine, à Berlin, sont entourés d'une certaine obscurité; vers 1750 ou 1751, Wegeli, acquéreur de l'une des copies des notes de Ringler, fonda dans le *Neuefrederikstrass*, une fabrique qui cessa par suite de la concurrence d'une autre usine élevée, dans le *Leipzigstrass*, par un banquier appelé John-Ernest Gottskowski Celui-ci agissait-il sous sa propre impulsion? n'était-il pas plutôt le mandataire d'un plus haut personnage? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1756 le grand Frédéric, maître de la Saxe, enlevait à Meissen la pâte, les modèles, les collections et même quelques ouvriers et artistes au profit de l'établissement de Berlin, qui devenait l'un des premiers de l'Allemagne. Ce ne fut toutefois qu'après la paix d'Hubertsburg, en 1763, que Frédéric acquit la fabrique qui devint royale.



Pot à lait de Berlin.
(Collection de mademoiselle de Tonniges.)

La première porcelaine prussienne, celle de Wegeli, n'a rien de remarquable; sa marque est un double W dont les



branches intérieures sont prolongées afin d'imiter grossièrement les deux épées de la Saxe. Il ne faut pas confondre ce signe avec les pipes de la Thuringe, les produits aux deux pipes sont plus gris de pâte et moins finement décorés que ceux de Berlin.

La seconde usine a une marque unique, le sceptre qui, comme nous le fait observer M. Ernest Lehr, est emprunté aux anciennes armes du Brandebourg ; l'électeur, et plus tard les rois de Prusse, eurent cet insigne comme emblème de leur dignité d'archichambellans du saint-empire. Là, comme à Sèvres, alors qu'elle était encore une propriété particulière, la fabrique jouissait donc déjà de la protection souveraine. Les porcelaines au sceptre ont une pâte fine, très-blanche, à reliefs remarquables; leur décoration est peinte en couleurs pures et bien glacées.

On cite parmi les artistes saxons transplantés à Berlin, Meyer, Klipsel et Böhme. Nous avons vu une pie délicatement modelée et peinte, signée Efster.

Vers 1830, des établissements vulgaires ayant imité grossièrement la marque prussienne, on ajouta sous le sceptre les lettres K.P.M. *Kœnigliche Preussische Manufactur*, ou bien une contre-marque en rouge consistant dans le globe crucigère avec les mêmes initiales.

AUTRICHE

VIENNE. Cette manufacture a été fondée en 1718 par un Hollandais, Claude-Innocent du Paquier, qui s'était attaché un arcaniste transfuge de Meissen, nommé Stenzel, en lui promettant un traitement de mille thalers, une habitation indépendante et un équipage. L'entrepreneur dut chercher dans une association les moyens de conduire sa fabrique dans la voie du succès; Pierre-Henri Zerder, Martin Peter, négociant, et Christophe-Conrad Hunger, artiste, s'unirent à lui; ils sollicitèrent un privilége qui leur fut accordé le 27 mai 1718 par l'empereur Charles VI, et dont l'effet devait s'étendre à vingt-cinq ans.

Pourtant l'entreprise ne réussit pas ; les engagements ne purent être remplis, et avant la fin de la seconde année, Stenzel était retourné à Meissen, emportant avec lui le secret de la porcelaine, secret qu'il avait obstinément refusé de faire connaître.

Malgré ces événements, du Paquier ne perdit pas courage; il parvint à donner à sa fabrique une apparente activité en continuant

tant bien que mal les travaux. Cet état de choses dura jusqu'en 1744, époque à laquelle il offrit au gouvernement la cession de sa manufacture. L'impératrice Marie-Thérèse accepta et, par un contrat officiel, l'établissement devint la propriété de l'État, qui se chargea du payement d'une dette de 45,549 florins. Du Paquier resta d'ailleurs à la tête de la fabrique avec un traitement de 1,500 florins sous la direction supérieure du président de la Banque.

On attribue à la première période des pièces marquées d'un double W et qui ont un aspect bien plus ancien que celles faites à Berlin et signées de la même lettre.

En 1747, Joseph Niedermayr fut nommé maître modeleur et l'on commença à faire des figurines ; la fabrique prit une grande extension et se développa rapidement ; de 20 ouvriers qu'elle occupait en 1744, elle était arrivée à 200 en 1770 et à 320 en 1780. Depuis qu'elle était devenue établissement impérial, elle avait d'ailleurs marqué ses produits de l'écu autrichien, d'abord en creux dans la pâte puis tracé au trait en bleu.

La direction supérieure fut confiée, de 1744 à 1758, à Maierhofer de Grünbühel, de 1758 à 1770, à Joseph-Wolf de Rosenfeld. En 1770, Kessler appelé à cette haute fonction, crut donner un nouvel essor aux travaux en augmentant le personnel d'un tiers; mais le contraire se produisit, une véritable décadence se manifesta dans les ouvrages de tous genres, et malgré l'établissement de dépôts à Prague, à Brünn, à Lemberg, etc., la vente se ralentit et l'entreprise devint onéreuse.

En 1782, l'empereur ordonna une enquête sur l'état de la fabrique, dont il confia la direction au baron de Sorgenthal ; puis il se décida à la mettre en vente ; l'adjudication devait avoir lieu le 20 juillet 1784, mais comme il ne se présenta pas d'acquéreur, l'établissement fut sauvé. Le baron de Sorgenthal, confirmé dans ses fonctions, introduisit de sages réformes, organisa une sorte d'école d'art et éleva bientôt les produits à un niveau qu'ils n'avaient jamais atteint. Cette période fut sans contredit la plus brillante de l'établissement. Joseph Leithner, chimiste chargé de la préparation des couleurs, inventa un noir d'urane qui donna des fonds du plus bel effet ; on lui doit en outre l'emploi du platine à l'état solide et brillant et une décoration d'or bruni en relief sur or mat, aussi rare que recherchée aujourd'hui. Schindler, peintre d'ornements, se distinguait par son goût ; un autre ornema-

niste, George Perl, fut appelé à la succession de Leithner. Antoine Grassi, peintre, contribua à faire abandonner le style rococo pour la pureté antique; un autre peintre, Ferstler, a représenté des sujets mythologiques fort remarquables. M. Reynolds possède une pièce peinte d'animaux dans le genre de Berghem par un nommé Lamprecht; enfin Joseph Nigg rivalise, pour les fleurs, avec les meilleurs artistes de Sèvres.

Sorgenthal fit faire aussi, sous la direction de Flaxman, des imitations des fines poteries de Wedgwood. Fatigué de tant de travaux, il s'était adjoint, en 1803, Niedermayer, qui finit par le remplacer en 1805.

Les événements politiques firent un grand tort à l'établissement, qui languit jusqu'en 1813, puis se releva peu à peu et célébra son centenaire en 1818; à ce moment, son personnel se composait de cinq cents personnes. En 1827, Benjamin Scholz succéda à Niedermayr. Il mourut en 1834 et fut remplacé par Baumgartner. En 1844, le baron Leithner prit la direction pour la céder, en 1856, à Alexandre Lœwe. Ce fut la dernière période; une décision du Reichsrath supprima l'établissement; les dessins, une partie des modèles, les collections céramiques et la bibliothèque furent déposés au Musée Autrichien.

Ainsi finit cette manufacture qui, dans ses fortunes diverses, sut se maintenir à un niveau respectable et ne livra jamais au commerce des produits indignes de la marque impériale.

Dans les premiers temps, on put reprocher à sa pâte une teinte légèrement bise; mais elle devint très-blanche dès qu'on y eut mêlé le kaolin de Moravie. Elle est généralement fine et bien travaillée; enfin les couleurs décorantes joignent l'éclat à la solidité.

La rapide notice que nous venons de tracer de l'histoire de la porcelaine autrichienne a été puisée en grande partie dans un excellent travail publié par M. Jacob Falke.

Les établissements de la Bohême datent tous du siècle, et nous ne les mentionnerons ici que pour ne pas laisser de lacune apparente: ce sont Elbogen, Pirkenhammer et Schlakenwald.

PORCELAINES DIVERSES ÉTRANGÈRES

HOLLANDE

WESP. — Le comte de Grosfield, secondé par des ouvriers allemands, fonda cette fabrique pendant la guerre de Sept ans (1756 à 1765). La marque généralement connue est un double W en bleu ou en or; on a attribué à Wesp cet autre signe que Marryat donne comme provenant d'Arnstadt en Gotha. La collection Reynolds renferme une pièce au double W, signée en outre : J. Haag.

AMSTERDAM. — C'est avec les matériaux de l'usine de Wesp que le pasteur protestant Moll, aidé de quelques capitalistes, éleva à Oude-Loosdrecht, près d'Amsterdam, ce nouvel établissement, transféré plus tard à Amstel, sur la rivière de ce nom. La remarquable porcelaine, sortie de ces localités, est signée d'abord et dès 1772 : M. o. L, *Manufactur oude Loosdrecht;* plus tard on trouve le mot *Amstel*, inscrit seul ou accompagné des lettres M. o. L. A la mort du pasteur Moll, les actionnaires en confièrent la direction à un sieur Dæuber.

Amstel
M:o·L

LA HAYE. — Un Allemand, nommé Lynker, fonda cette fabrique en 1778 et obtint les encouragements de l'autorité ; il prit pour marque le symbole héraldique de la ville, c'est-à-dire une cigogne tenant dans son bec un reptile. La porcelaine de la Haye est toujours très-finement décorée et souvent sa pâte est fort belle. Il existe quelques peintures de la Haye faites sur des blancs introduits du dehors. On en a induit que la Haye n'avait jamais fabriqué. Cette erreur est facilement réfutable puisque, dans beaucoup de pièces, la marque est en bleu sous couverte, et par conséquent cuite avec la pâte.

ARNHEIM. — On dit que cette ville, ancienne résidence des ducs de Gueldres, a été le siége d'une porcelainerie. Nous ne connaissons ni ses produits, ni sa marque.

BELGIQUE

BRUXELLES. — Vers la fin du dernier siècle, un sieur Cretté possédait une fabrique de porcelaine dont quelques pièces existent dans la collec-

B tion de M. Reynolds; sur l'une est le monogramme; les autres portent soit le nom seul, soit l'inscription :

L^s. Cretté de Bruxelles
rue d'Aremberg, 1791

D'autres porcelaines de Bruxelles sont signées d'un B surmonté de la couronne royale. Une pièce porte le nom du décorateur Ebenstein.

SUISSE

Zurich. — L'usine de ce lieu a été établie par un transfuge de Höchst, qui en céda la direction à Spengler et Hearacher, qui en demeurèrent possesseurs de 1763 à 1768. On trouve des groupes et quelques services assez bien traités; le reste est de la porcelaine courante. La marque est le Z allemand.

Nyon. — Si nous en croyons M. Chaffers, cette ville du canton de Vaud aurait eu deux manufactures pendant les vingt dernières années du dernier siècle ; l'une aurait été dirigée par un nommé L. Genèse. La seconde connue de tout le monde, est celle fondée par Maubrée, peintre parisien, qui y introduisit le genre français. La marque de Nyon est un poisson plus ou moins bien tracé :

DANEMARK

Copenhague. — C'est à un certain Müller que le Danemark doit son importante usine ; montée en 1772 avec l'aide de von Lang, transfuge de Fürstenberg, elle fut d'abord mise en actions et acquise plus tard par le roi. La quantité considérable d'objets usuels livrés à la consommation n'empêchait pas de produire des pièces remarquables de grande ornementation et des figurines en biscuit d'une exécution parfaite.

La marque consiste en trois traits onduleux qui font allusion, selon les uns, aux flots de la mer Baltique, et, selon les autres, aux détroits du Sund, du grand et du petit Belt.

RUSSIE

Saint-Pétersbourg. — Élisabeth Petrowna fit élever, de 1744 à 1746, cet établissement par le baron Yvan Antinnovitch; mais Catherine II l'agrandit considérablement sous le ministère de J.-A. Olsoufieff en

1765. Des artistes et des ouvriers français paraissent avoir contribué, à diverses époques, à la perfection du travail ; aussi la porcelaine russe a-t-elle d'étroites analogies avec la nôtre. La marque de Saint-Pétersbourg est le chiffre du souverain ; ainsi, sous Catherine II, on signait : E II, sous Nicolas Ier : N I. Certains écrivains prétendent qu'on rencontre aussi des pièces avec trois traits verticaux ; nous ne les connaissons pas et il nous semble que leur position doit être assez difficile à déterminer, s'ils ne sont accompagnés d'aucun autre signe.



Moscow. — On a écrit que la porcelaine de Moskow provenait d'une fabrique établie à Twer, en 1756, par Garnier ; il y a sans doute une erreur dans ce renseignement. D'abord plusieurs ouvrages portent le nom de la ville et l'un d'eux est revêtu en outre du nom du directeur, Gardner, et non Garnier, et de son initiale qui existe seule sous des figurines connues depuis longtemps et attribuées à Saint-Pétersbourg. L'œuvre signée par Gardner en 1784 (collection de M. le duc de Martina) prouve que cet homme possédait un véritable talent de peintre ; on y voit des médaillons à sujets d'après Boucher, aussi fins qu'aucun travail de Sèvres. Une fabrique moderne de Moscow, élevée par A. Papove, marque avec le monogramme AP.

POLOGNE

Korzec, en Wolhynie ; cette rare porcelaine porte son nom écrit en rouge au pinceau, sous la figure d'une sorte de montagne ; nous ignorons à quelle date remonte la fondation de l'usine de Korzec ; mais la porcelaine s'est faite en Pologne dès le commencement du dix-septième siècle, puisqu'on en trouve des pièces mentionnées dans l'inventaire du Régent en 1725.

PORTUGAL

Vista-Allegre, près Oporto. — Cette fabrique est, depuis son origine, dans les mains de la famille Pinto-Basto. Les premiers spécimens ont été marqués des lettres VA couronnées ; mais cette signature est tellement rare que les propriétaires actuels ne l'ont jamais vue ; la porcelaine dure de Vista-Allegre est aujourd'hui anonyme.

ITALIE

Vineuf, près Turin. — Voici une usine qui date de la fin du siècle dernier, mais qui est intéressante par la nature particulière de ses produits, mêlés dans une notable proportion de magnésite de Baldissero ; cet élément rend la pâte fusible à une température plus basse que les autres et lui permet de subir les changements brusques de température. Le docteur Gioanetti, fondateur de la fabrique, a marqué des initiales de son nom accompagnant un V habituellement surmonté de la croix de la maison de Savoie; plus tard le V seul ou avec la croix a été adopté exclusivement.

+ V DG

+ V

Il nous reste à mentionner les pièces sur lesquelles nous avons rencontré des signes encore inconnus et difficiles à rattacher aux fabriques mentionnées plus haut.



Nous avons observé cette marque sur une belle porcelaine allemande, de l'école de Meissen.



Belle pièce à peinture vive et bien glacée, qui nous paraît devoir être de la Hollande. Le signe héraldique diffère complétement de celui du Palatinat.

• ND

Porcelaine un peu bise, décor polychrome très-remarquable de style allemand.

k

Pot à anse en porcelaine allemande à fleurs.

L E

En creux sous une théière en porcelaine très-translucide, finement décorée de bouquets genre Saxe exécutés en camaïeu rouge de fer.



Porcelaine bise, argileuse, lourde, à reliefs dans la pâte, décor de fleurs du style de la Thuringe. Le chiffre couronné veut-il dire Hesse-Darmstadt ?

N.S.

Porcelaine de même nature, à relief, et sujets dans le genre de Höchst. Nous avons revu cette marque sous une charmante théière à personnages dans un fond de paysage d'une finesse digne de Meissen.

Porcelaine commune côtelée, bise et décorée en camaïeu rose violacé ; Thuringe.

Tasse à fleurs et bouquets détachés, imitant les pâtes tendres françaises.

FS Groupe de petits paysans, porcelaine commune d'un travail médiocre.

Cette marque, relevée par nous une première fois sur un spécimen peu lisible, a été attribuée depuis à Hoxter, et on a cru pouvoir expliquer le ȝ allemand par le nom du peintre Zieseler. La fondation de l'usine d'Hoxter a été une tentative éphémère, et nous ne croyons pas que Zieseler ait eu le temps de perfectionner ses travaux de manière à produire les magnifiques pièces que nous avons vues avec la marque ci-dessus. D'ailleurs, le P est ici la lettre capitale, et c'est sous cette rubrique qu'il faut chercher la fabrique allemande.

Figurine blanche appartenant à M. le marquis d'Azeglio.

K Pièce à paysage avec une figure de femme en costume suisse ; peinture un peu sèche. Suisse ?

B M. Marryat donne cette marque comme originaire de Frankenthal et signifiant Franz Bartolo. Nous ferons remarquer que le même auteur donne la fourche à Rudolstadt.

A Porcelaine allemande attribuée à Anspach sans aucune certitude.

Même attribution ; ici nous croirions bien plutôt retrouver le blason de la ville de Strasbourg.

Urne tracée en creux sous une magnifique porcelaine du genre de celle de Nymphembourg.

Porcelaine allemande décorée en bleu pâle et rouge de fer.

L. Tasse avec des chasses finement exécutées en camaïeu bistré.

D·P· Pot à crème en belle porcelaine à reliefs, avec décor en or et fleurs finement peintes.

FIN

TABLE ANALYTIQUE

C

D

E

F

H

I

J

K

L

M

N

S

T

U

V

Y

Z